Twórczość
niepozorna



szkice o literaturze

Pasaże

TWÓRCZOŚĆ NIEPOZORNA

TWÓRCZOŚĆ NIEPOZORNA

Szikce o literaturze

pod redakcją

Joanny Grądziel-Wójcik,
Agnieszki Kwiatkowskiej
i Lucyny Marzec

Kraków 2015

Recenzja naukowa książki:
dr hab. prof. IBL Agnieszka Kluba

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM oraz Instytut Filologii Polskiej UAM.

Redakcja naukowa: dr hab. prof. UAM Joanna Grądziel-Wójcik,
dr hab. Agnieszka Kwiatkowska

Redakcja: Renata Zając
Korekta: Magdalena Ryba
Indeks: dr Anna Zagórska
Projekt okładki i rysunek na okładce: dr Inez Okulska

Skład i łamanie: Regina Wojtyłko

ISBN 978-83-64511-13-4

Druk i oprawa: Print Grup

prof. Ewie Kraskowskiej

Spis treści

Wstęp (niepozorny)

W książce *Czytelnik jako kobieta* (Poznań 2007) Ewa Kraskowska pisała:

> wierzę, że w sprzyjających warunkach k o b i e t a c z y t a i n a c z e j n i ż m ę ż c z y z n a. Co gorsza – wierzę też, że m ę ż c z y z n a m o ż e c z y t a ć „j a k o k o b i e t a”. [...] „czytanie kobiece” rozumiem jako pewną dyspozycję, będącą stale w pogotowiu, a uruchamianą wobec niektórych tekstów, okoliczności, poglądów itp.[1]

Wykrystalizowanie i praktykowanie pewnych szczególnych, „kobiecych” konwencji interpretacyjnych, możliwe dzięki krytyce feministycznej, sprawiło, że w dużej mierze uniezależniły się one od rzeczywistej płci odbiorcy, określając obecnie raczej pewien model wrażliwości na informacje implikowane, przekazywane przez strukturę artystyczną dzieła, a także potencjalny styl odbioru, odbiegający od powszechnie uznawanych zasad lektury. Czytanie „jako kobieta” wymaga nieustannego podawania w wątpliwość ustalonego porządku świata oraz czujności interpretacyjnej. Pozwala ona dostrzec w tekstach niejednoznaczne sygnały (nie zawsze zamierzone przez autora), stawia niewygodne dla nich pytania oraz niejednokrotnie dostrzega wartość w tym, co – według obowiązujących kryteriów, postrzeganych

---

[1] E. Kraskowska, *Czytelnik jako kobieta*, Poznań 2007, s. 24.

jako uniwersalne – było dotąd lekceważone lub pomijane. Taka postawa czytelnicza sprzyja więc nie tylko nowej lekturze uznanych utworów, ale pozwala też zauważyć pisarstwo, które nie weszło do kanonu m.in. z powodu ogólnie akceptowanych zasad wartościowania, nieustannie jednak podważanych przez inną, nietypową perspektywę[2]. Twórczość niepozorna w sposób naturalny pozostaje więc w kręgu zainteresowań krytyki feministycznej i łatwo poddaje się kobiecemu modelowi lektury.

Pojęciem „twórczości niepozornej" posługiwał się w swojej pracy *Pióro w wątłych dłoniach. O twórczości kobiet w dawnych wiekach* Jerzy Strzelczyk[3], obejmując nim m.in. epistolografię, memuarystykę i diarystykę, hagiografię, literaturę dydaktyczną, mistyczną, translację, piśmiennictwo medyczne i gospodarskie. Badacz skupiał się na piśmiennictwie kobiet epoki średniowiecza, eksplorując obszar pisarstwa użytkowego, pozostającego poza twórczością uznawaną za wysokoartystyczną, zaś zaproponowana przez niego kategoria stanowi ważne świadectwo epoki, a także kobiecej wrażliwości i kobiecych doświadczeń. Termin ten daje się z powodzeniem zastosować również do opisu literatury nowoczesnej (niekoniecznie kobiecej) i – jak zwraca uwagę Inga Iwasiów w artykule *Twórczość niepozorna na barykadzie codzienności*, otwierającym niniejszą książkę – okazuje się szczególnie przydatny dla określenia tych obszarów sztuki, „które z jakiegoś powodu przeleciały przez historycznoliterackie sito". Niepozorność sama w sobie – jak zauważa autorka – ustępuje bardziej wyrazistym i lepiej zdefiniowanym kategoriom, jednak dookreślona i doprecyzowana odpowiednimi kryteriami może stać się istotnym narzędziem badania literatury.

Artykuły zawarte w dwóch kolejnych częściach książki poddają refleksji tytułową kategorię, poszukując niepozorności na terenie poezji oraz w prozie, zwłaszcza tej autobiograficznej. Uważna lektura autorów i autorek pozostających w cieniu bardziej znanych, choć niekoniecznie bardziej wybitnych twórców (Ireny Tuwim opisanej przez Agatę Zawiszewską, Barbary Czerwijowskiej, której przyjrzała się An-

---

[2] Tamże, s. 28–33.

[3] J. Strzelczyk, *Pióro w wątłych dłoniach. O twórczości kobiet w wiekach dawnych*, Warszawa 2009.

gelika Poppa czy Piotra Szewca – bohatera artykułu Tomasza Mizerkiewicza) pozwala pokazać wartość ich liryki, która – choć inna od pierwszoplanowych dokonań Dwudziestolecia międzywojennego czy współczesności – jest istotnym elementem historii literatury. Agata Zawiszewska, porównując siostrę wybitnego skamandryty z wymyśloną przez Virginię Woolf siostrą Szekspira, zwraca uwagę na mechanizmy decydujące o postrzeganiu poezji kobiet jako drugorzędnej czy niepozornej. Niepozorność może jednak być siłą twórcy, który świadomie czerpie tematy z otaczającej codzienności, sięga po niespektakularne struktury czy ukazuje świat z zaskakującej perspektywy istot ulokowanych niżej od człowieka w hierarchii bytów. Tak właśnie dzieje się w – na pozór prostych – wierszach Wisławy Szymborskiej, których niepozorność Joanna Grądziel-Wójcik proponuje uznać za celową strategię poetki, będącą wyrazem jej świadomego wyboru i osobistych predyspozycji.

Poszukiwania niepozorności w prozie zaowocowały szeregiem artykułów ukazujących pisarki niekiedy zapomniane, autorki niesłusznie lekceważonych autobiograficznych narracji, dające świadectwo wspólnoty kobiecych doświadczeń, po części niezależnych od regionu geograficznego czy zmiennych okoliczności historii. Twórczość Marii Bunin-Kasprowicz (wydobyta z cienia przez Tatianę Czerską), burzliwa korespondencja między Zofią Nałkowską a Karolem Irzykowskim (przedstawiona przez Sylwię Panek), dziennik i listy Edy Ostrowskiej (omówione przez Edytę Sołtys-Lewandowską), autobiograficzne narracje Elżbiety Czyżewskiej (analizowane przez Bożenę Karwowską), proza Barbary Czałczyńskiej (na nowo odczytana przez Magdalenę Bednarek), problematyka doświadczenia kobiecego, wyłaniająca się z powieści Ireny Dowgielewicz (dostrzeżona i dowartościowana przez Ksymenę Filipowicz-Tokarską) utworzyły mozaikę tekstów pozornie niepozornych, dotykających funkcjonowania kobiecej psychiki i analizujących determinanty ludzkiego losu, a równocześnie ciekawych pod względem artystycznym. Swoistą grę w rozpoznanie tego, co pozornie niepozorne prowadzi z czytelnikiem Hanna Gosk, przyglądając się opowieści młodego Żyda, zafascynowanego kulturą klasyczną, który – asymilując się w polskim społeczeństwie pierwszej połowy XX wieku – opisywał losy polskich i żydowskich mieszkańców rodzinnego wschodniogalicyjskego miasteczka. Nazwisko swego

bohatera autorka zdradza dopiero w ostatnim akapicie artykułu, pokazując pomijane zazwyczaj przez literaturoznawców aspekty wybitnej osobowości.

Przywracanie bądź nadawanie znaczenia temu, co niepozorne, skłoniło też autorki i autorów artykułów do przyjrzenia się bohaterkom literackim, pojawiającym się w literaturze dla dzieci i młodzieży, w międzywojennej prozie, oświeceniowych komediach czy regionalnej popkulturze. Tekst Józefa Tomasza Pokrzywniaka *Krasicki i kobiety* ukazuje autora *Monachomachii* w perspektywie jego relacji z kobietami: dobre stosunki z matką czy troska o bratową poświadczone w korespondencji znajdują swoje odzwierciedlenie w komediach, satyrach i powieściach, krytykujących ludzkie wady i wskazujących cnoty współczesnych. Roztropne służące, doskonałe gospodynie, poczciwe żony i matki, ale i kobiety samodzielnie kierujące swoim losem i majątkiem przedstawione zostały na kartach jego dzieł ze sporą dozą sympatii, dość rzadkiej w mizoginicznej epoce. Obok gromady sarmatek z komedii Krasickiego pojawiają się – w tej zdominowanej przez kobiety części książki – niegrzeczne dziewczynki, podobne do Pippi Pończoszanki czy Alicji w Krainie Czarów, buntujące się przeciwko absurdom i głośno dopominające się o swoje prawa oraz miłe i ujmujące panienki, które nigdy nie łamią żadnych zasad i doskonale wpisują się w patriarchalną wizję świata. O konsekwencjach obcowania z nimi w literaturze dziecięcej opowiada szczegółowo Bogumiła Kaniewska, a z jej artykułem koresponduje tekst Agnieszki Kwiatkowskiej, poświęcony konstrukcji podmiotu lirycznego w poezji dla dzieci. Galerię kobiecych postaci uzupełnia model Nowej Kobiety obecny w prozie „z marginesu literatury międzywojennej", niepogodzonej z tradycyjną rolą żony i matki, zbuntowanej przeciw obyczajowym konwencjom i próbującej unowocześnić instytucję małżeństwa, której przygląda się w swym artykule Marta Wiatrzyk-Iwaniec.

Często tematy i motywy długo uznawane za niepozorne na warsztacie wnikliwego badacza odsłaniają swoją ciekawą historię, a pomijane dotąd postacie okazują się wykreowane w twórczy i inspirujący sposób. Zwierzęta, niepozorni towarzysze ludzkiego losu, dzielący z człowiekiem doświadczenie przemijania, spełniają istotną funkcję w pisarstwie kobiet. Motyw zwierzęcej śmierci w prozie, opisany przez Arletę Galant, koty Doris Lessing, którym uwagę poświęciła Agnieszka Gajewska czy

zwierzęca perspektywa oglądu świata obecna w poezji Elżbiety Szemplińskiej, opisana przez Olgę Soporowskę-Wojtczak, prezentują inny od powszechnie przyjętego sposób percepcji świata. Literatura ta, ujawniająca wrażliwość na krzywdę słabszych i pełna międzygatunkowej empatii, stała się przedmiotem zainteresowania krytyki feministycznej i ekokrytyki, będąc kolejną próbą podważenia porządku antropocentrycznego. Artykuły zawarte w tej części książki tylko pozornie opowiadają o zwierzętach, w równej mierze dotyczą bowiem spraw szerszych i podstawowych, ujawniają autorskie „koncepcje bytu" lub stają się przedmiotem literaturoznawczej refleksji, jak w tekście Pawła Grafa, poświęconym musze, owadowi powszechnie nielubianemu i lekceważonemu, lecz – jak się okazuje – semantycznie istotnemu, mającemu własne miejsce w kulturze.

Różnorodność analizowanych w tym tomie tekstów, bogactwo ujęć oraz przyjętych perspektyw interpretacyjnych po raz kolejny uzmysławiają, że niemożliwy jest całościowy ogląd świata, tak samo jak nie istnieje, nawet potencjalnie, możliwość lektury pełnej, która uwzględniłaby wszystkie sensy, aspekty i konteksty dzieła literackiego[4]. Tekst – oryginalny czy tłumaczony – może być odczytywany w duchu różnych metodologii, a kolejne interpretacje odkrywać w nim będą coraz to nowe, choć niewykluczające się wzajemnie sensy. W przypadku przekładów ujawniają się dodatkowe konteksty i możliwości odczytań, niejednokrotnie rodząc kontrowersje w kwestii kreatywnego wkładu tłumacza, pozostającego zazwyczaj w cieniu autora oryginału – problem ten rozważa w swym artykule Inez Okulska.

Książkę zamykają artykuły poświęcone kwestiom tylko pozornie lekkim i błahym. Piotr Łuszczykiewicz analizując obraz Kalisza w piosenkach różnych twórców – „od Juliana Tuwima do Rafała Bryndala" – wskazuje na szeroki zakres oddziaływania oraz rolę, jaką odegrał w kulturze ten niepozorny gatunek. Również temat rozważań Lucyny Marzec, która poszukiwała w polskiej literaturze międzywojennej motywów związanych z narciarstwem, choć niepierwszoplanowy, pozostaje istotny dla wszystkich współautorek i współautorów tej książki. Tom *Twórczość niepozorna. Szkice o literaturze* jest bowiem owocem konferencji, zorganizowanej 7 i 8 marca 2014 roku przez Instytut Filo-

[4] E. Kraskowska, dz. cyt., s. 24–25.

logii Polskiej UAM oraz Zakład Literatury XX wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu, dedykowanej (w urodzinowym prezencie) profesor Ewie Kraskowskiej – literaturoznawczyni, tłumaczce, autorce licznych prac z zakresu historii i teorii literatury, krytyki genderowej, translatologii, komparatystyki, a także – kociarze, psiarze oraz narciarce. Jej właśnie te niepozorne rozważania – rozważania o niepozorności ofiarują

Redaktorki tomu

Na barykadzie niepozorności

Inga Iwasiów
Uniwersytet Szczeciński

Twórczość niepozorna na barykadzie codzienności

Twórczość niepozorna jest kategorią nieoczywistą. W tradycji literaturoznawczej jest to obszar pisarstwa przede wszystkim użytkowego, ulokowanego poza wysokoartystycznym kanonem literackim, cennego jako świadectwo epoki i tego rodzaju wrażliwości, którą przypisujemy kobietom-autorkom. W nowoczesności znaczenie tego typu praktyk pisarskich wzrasta za sprawą przedefiniowania samej literackości, podziału na *fiction – non-fiction* oraz teorii kanonu. Można rzec, iż to, co niepozorne, a więc dziennik, autobiografia, biografia zajmują centralną pozycję i to nie tylko wówczas, gdy ich autorkami i autorami są wybitni pisarze, których teksty wszystkie oświetlają także notatki i wyimki, ale i wtedy, gdy autorzy nieznani opisują fakty inaczej niedostępne. Oczywiście zasadniczy przełom w myśleniu o doniosłości narracji zorganizowanej wokół życia wobec narracji uporządkowanej literacko dokonał się poprzez refleksję nad literaturą Zagłady[1]. Drugi przełom, związany ściślej z badaniami genderowymi, które reprezentuję, zawdzięczamy zainteresowaniu dokumentem, wskazującym na międzywojenny, kobiecy rodowód reportażu oraz badaniom nad kobiecym autobiografizmem, traktowanym

[1] Jednym z ostatnich akordów tego namysłu i jego podsumowaniem w polskim literaturoznawstwie mogłaby być książka: A. Ubertowska, *Holokaust. Auto(tanato)grafie*, Warszawa 2014.

jako rezerwuar alternatywnych historii społecznych, politycznych, prywatnych[2].

Przykładów funkcjonowania obok siebie tych możliwości znalazłoby się wiele. Najgłośniejszym z przerobionych ostatnio byłby oczywiście *Kronos* Witolda Gombrowicza, którego wyjętą z porządku gombrowiczologii recepcję możemy sobie wyobrazić jako zadumę nad popędem pisania, każącym ludziom notować rzeczy nieistotne. Rozbudowane analizy tego dzieła odbywały się jednak w świetle (lub cieniu) przekonania o doniosłej roli autora w historii literatury polskiej. Jeśli dodamy do tego fakt, iż analizy nie obyły się bez refleksji na temat homoerotycznej wrażliwości pisarza, kontekstem uczynimy studia genderowe[3].

Potwierdza to tezę, że nasza tytułowa kategoria stanowi poręczną odpowiedź na samopoczucie badaczek i badaczy przepatrujących te obszary sztuki, które z jakiegoś powodu przeleciały przez historycznoliterackie sito[4]. Wyrażane wielokrotnie przekonanie, iż właśnie w tym, co zmarginalizowane, zapomniane, pominięte tkwi największy potencjał, miało od początku studiów genderowych jedno słabe ogniwo: brak przekonującego zamiennika dla wypracowanych przez epokę kategorii wartościowania. Klasyczne w feminizmie anglosaskim czy polskim monografie i słowniki dochodziły zwykle do punktu, którego granicami były „kobieca tradycja", „kobieca historia", „kobiece doświadczenie", „homoerotyczna wrażliwość". Bez względu na to, jak budowały główny nurt, pozostawały raczej jego dopływem niż wpływową alternatywą.

Można wobec tego spróbować wyjść z pojęciowego impasu właśnie poprzez kategorię niepozorności. Nie jestem pewna, czy ta próba ma szanse na sukces. Nazwijmy jednak przewrotnie niepozornym to, co na

---

[2] A. Mrozik, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Warszawa 2012.

[3] M. Bielecki, *Dyskrecja i obsceniczność. Prolegomena do lektur „Kronosa" Witolda Gombrowicza*, „Autobiografia. Literatura-Kultura-Media" 2013, nr 1, s. 69–87.

[4] Pytanie o relację między kanonem a „nowym kanonem kobiecym" zadawały zarówno opracowania słownikowe (np. G. Borkowska, M. Czermińska, U. Phillips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, Gdańsk 2000), jak i monografie wybranych autorek (np. A. Krukowska, *Kanon-kobieta-powieść. Wokół twórczości Józefy Kisielnickiej*, Szczecin 2010) oraz nowe monografie gatunków (np. T. Czerska, *Między autobiografią a opowieścią rodzinną. Kobiece narracje osobiste w Polsce po 1944 roku w perspektywie historyczno-kulturowej*, Szczecin 2011).

pierwszy rzut oka nieefektowne, niezgodne z naszymi przyzwyczajeniami. Kanon literacki bowiem jest zbudowany na dwóch przeciwstawnych założeniach: ceni typowość i proklamuje wyjątkowość. Inaczej mówiąc to, co w epoce najsilniejsze, nazywa arcydzielnym, rozpoznaje zaś reguły arcydzielności przez zetknięcie ich z dominującymi poetykami i tematami. Założenie, iż nieefektowne może być zarazem bogate w znaczenia, a nawet rewoltujące, zostanie prawdopodobnie szybko obalone przez badaczki i badaczy, pokazujących często epigoński lub defektywny charakter dzieł niewłączonych do kanonu. Paradoksalnie więc inkluzywność i ekskluzywność stoją w tym samym, pojęciowym domu, a o granicach między nimi decydują rozmaite czynniki, niesprowadzalne do opozycji tego, co ulokowane w centrum i tego, co ledwie widoczne.

Pomyślałam o jednej jeszcze kategorii, tym razem bliższej genologii, która mogłaby mi pomóc zabrać głos w sprawie niepozorności: o mikrologii, tak jak ją rozumie Aleksander Nawarecki[5]. Dzięki temu ujęciu można by mówić zarówno o utworach niewielkich rozmiarów, takich jak aforyzm, fraszka, ale też kilkuwyrazowy wpis w kalendarzu, sms, miniatura poetycka. Lapidarność bywa cenioną cechą, jeśli wypełnia reguły poetyki. Pamiętając o tym, można przełamać problem z wartościowaniem, stawiającym niepozorne po stronie nieokazałego, a więc raczej słabego w opozycji do mocnego, drugorzędnego przy pierwszorzędnym, wtórnego przy odkrywczym, cichego przy głośnym. Co prawda zaznaczyłam wcześniej, iż sprawa pierwszorzędności wewnątrz kanonu jest dla mnie wypadkową konstrukcji opartej na wyborze tego, co typowe, ale przyznaję w tym miejscu typowemu prawo do bycia reprezentatywnym, gdyż nie widzę innego wyjścia. Mikrologia jest także strategią interpretacyjną, każącą skupić się na szczególe, nie na całości. Przez szczegół rozumiem również przyleganie do rzeczywistości, związki z materią codzienności. Taka lektura przypomina strategie studiów kobiecych, odtwarzających zapomniane

---

[5] Nawarecki swój projekt mikrologiczny rozpoczyna od fragmentów w monografii: A. Nawarecki, *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej Skamandrytów*, Katowice 1993. Jako projekt zbiorowy mikrologia została wypróbowana w pierwszym tomie pracy: *Miniatura i mikrologia literacka*, T. 1, Katowice 2000. Patrz też: A. Nawarecki, *Czarna mikrologia* [online], http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos3/teksty/tekstA0.htm [dostęp: 10.09.2015].

kosmosy materialne i psychologiczne na podstawie pozostawionych w tekście śladów i aluzji[6].

Mam jednak jeden jeszcze, za to fundamentalny kłopot, tym razem krytycznoliteracki. Niepozorność nie jest ofertą, jaką można by złożyć kontrahentom na rynku idei literackich. Mówiąc wprost, żaden ze znanych mi pisarzy, żadna pisarka nie chciałaby pochwały brzmiącej: w twojej niepozornej twórczości odnajduję skarby, o jakich nie mają pojęcia autorzy głośnych powieści. W porządku krytycznoliterackim niepozorność jest synonimem niewidzialności, choć zarazem jedną z najtrwalszych i najpowszechniej spotykanych cech tekstów.

Odwołam się do swojego doświadczenia krytycznoliterackiego i redakcyjnego. Od lat spływające do mnie komputeropisy i książki wypełniają przede wszystkim warunki tej kategorii, którą chcemy tu odnieść do nowoczesności. Czasem świadomość tego faktu próbuje wykorzystać autor blurba, zachęcający: „w tym skromnym tomiku znajdziecie państwo trafny opis czasów". Trafność może być eufemizmem banalności albo oceną kunsztu. W potocznym doświadczeniu czytelniczym te „skromne", zwykle i objętościowo, i językowo teksty bywają, owszem, reprezentatywne dla jakiegoś obszaru doświadczenia, ale mamy problem z ich włączaniem we współczesny kanon literacki, pracując tym samym na powtórkę z trudności, jakie mamy w rolach historyków. Przyznać też muszę, iż – tak jak większość krytyków i czytelników – oczekuję od literatury pewnej spektakularnej widoczności i z tego powodu jestem znieczulona na subtelność książkowych przesyłek, docierających na moje biurko. Znów mamy tu pewne zbieżne, choć wynikające z różnych przesłanek symptomy przypisywania wyższej wartości temu, co spektakularne. Po pierwsze tak zorganizowany jest rynek literacki, by wyciągać na wierzch i czynić punktem odniesienia wyraziste – powiedzmy, często pozornie – wypowiedzi. Po drugie krytyka zaangażowana, której część stanowi krytyka feministyczna, także stawia na zdecydowane wystąpienia, mogące pozyskać zwolenniczki i zwolenników dla idei emancypacyjnych. Można nad tym ubolewać, twierdząc, iż wszyscy dajemy się zwodzić, wybieramy teksty pisane niejako według przepisu sprokurowanego przez nas samych jako zbiorowość czytelników, albo

[6] Np. A. Banot, *Pokój z widokiem na ogród. Miłosne fantazmaty w prozie Elizy Orzeszkowej*, Białystok 2011.

spróbować, co czynimy tutaj, wylansować wrażliwość na trafne, lecz skromne przekazy.

Bez względu na przyjęte założenia najtrafniejszą intuicją pozostaje ta, iż niepozorność spotyka się z codziennością. Dzieje się tak na płaszczyźnie gatunków, bo domeną niepozorności pozostaje intymistyka, epistolografia, ale i opowiadanie, wiersz, wreszcie sylwa czy hybryda. Na płaszczyźnie komunikacji literackiej, która dla docenienia „niewybuchowych" propozycji potrzebuje przesunięcia kryteriów. Na płaszczyźnie twórczej, ponieważ same pisarki i pisarze mogą odczuwać potrzebę sporządzania notatek z codzienności, oddalonych od modnych trendów.

Wywód nad niepozornością wydaje mi się ryzykowny ze względu na arbitralność definicji, które możemy proponować[7]. Czy na pewno narracja płynąca monotonnym nurtem życia nie przyciąga takiej uwagi jak życiowe zakręty, namiętności, zdrady, choroby, zwycięstwa i klęski, a więc czy zawsze niecodzienność dominuje nad codziennością? A może wszystko zależy od nastroju czytelniczego i znak większości stawiamy w dowolnym miejscu języka literackiego?

Piętrzę wątpliwości, ponieważ odczuwam pewien dyskomfort wyboru przy próbie wykroczenia poza gatunki użytkowe. Nazywając, uruchamiam machinę skojarzeń, nad którymi nie potrafię zapanować. Z drugiej strony kusi mnie ze względów wymienionych do tej pory użycie kategorii niepozorności jako dźwigni do rozhuśtania obrazu wartości literackich.

Przejdę wobec tego do próby na roczniku dwumiesięcznika „Pogranicza". Postawiłam powyżej tezę, iż z wielu powodów łamy pism literackich są matecznikiem niepozorności. Teraz dopowiem: wiele tekstów drukowanych w czasopismach nie znajduje innego kontekstu. Redakcje kierują się kryteriami odmiennymi od tych, które kształtują podlegający prawom rynku wydawcy książek. W kryteria te wpisana jest, moim zdaniem, także niepozorność – choć tekst nie jest spektakularny i nie znalazłby poklasku na otwartym rynku literackim, wyraża cenne idee, powiązane z programem pisma. Tekst ma walory dla regionalistycznych i tematycznych celów redakcji – ten aspekt należy brać pod uwagę zwłaszcza w ruchu czasopiśmienniczym po roku 1989,

---

[7] Przypomnieć wypada, iż codzienność jako najbardziej wyrazista cecha prozy współczesnej była chętnie omawiana w poprzedniej dekadzie, np. podczas konferencji i w tomie pokonferencyjnym: *Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Izabelin 2002.

odchodzącym od jednolitego, centralistycznego modelu, choć oczywiście takie założenie wymaga niuansowania. Przyjmuję, iż Szczeciński Dwumiesięcznik Kulturalny „Pogranicza", z wpisaną w program regionalnością, transkulturowością i pogranicznością, rozumianą jako wykraczanie poza główny nurt, bycie na obrzeżu, był forum dla twórczości niepozornej, obrazującej codzienność swych narratorów. Ponieważ zaś włączał tych narratorów w wielogłosowy program swej działalności, stawiał ich niejako na barykadzie wspólnej sprawy, czyli wizji literatury, sztuki, polityki kulturalnej, właściwej dla lat dziewięćdziesiątych[8].

Sięgam po rocznik 2000 w przeświadczeniu, że granica milenium jest też granicą dekady czasopiśmienniczej, czemu krytycy dawali wyraz po 2000 roku[9], pisząc o „powrocie centrali" i kłopotach wydawców regionalnych. Rok 2000 był dla pisma charakterystyczny także ze względu na wydarzenia w rzeczywistości kulturalnej i zaproponowane w związku z nimi tematy monograficzne.

Pierwszy numer podwójny 1-2/2000 powstał pod hasłem *Prowincja*. Poza szkicami mapującymi szczecińską prowincję, zawiera utwory literackie, odwołujące się do niepozorności, w pewien sposób tematyzujące tę kategorię.

Jednym z nich jest autobiograficzny szkic Jacka Włoska *Moje Miasto*, opisujący zachodniopomorskie miasteczko Myślibórz. Ciekawy, ponieważ pokazuje ewolucję „samopoczucia prowincjonalnego", oswajanie niepozorności – tym razem – miejsca i przekuwania go w skromny tekst założycielski tożsamości lokalnej.

> Więc w końcu (całkiem niedawno) nie tyle dowiedziałam się, że lubię to małe, szare miasto, ile to poczułem. Bardzo wyraźnie.
> Tak, jak się czuje rano zapach dobrej kawy, zapach wodorostów wyrzuconych na brzeg czy zapach ziemi po deszczu.
> To są subtelne zapachy, delikatne odczucia, ale nie sposób ich pomylić z czymkolwiek innym.
> Właśnie w taki sposób, któregoś dnia, w jakimś miejscu, niespodziewanie dla samego siebie, poczułem Myślibórz.
> Być może szedłem którąś z ulic. Kiedy mnie to dopadło.

---

[8] Na temat celów i przewartościowań rynku czasopiśmienniczego: *Boom i kryzys. Nowe czasopisma literacko-artystyczne i społeczno-kulturalne w Polsce po roku 1980*, red. M. Rabizo-Birek, Rzeszów 2012.

[9] P. Czapliński, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007.

Może pływałem w jakimś jeziorze albo siedziałem w którymś z barów.
To nieważne.
Pamiętam, jak się zdziwiłem.
Mówiłem sam do siebie – „nie wygłupiaj się Włosek, zastanów się trochę. Niby dlaczego miałbyś polubić te wąskie ulice, te zakomarzone jeziora, te obskurne bary…? I sam sobie odpowiadałem – „Nie wiem, nie ma pojęcia. Stało się, nic na to nie poradzę[10].

Niepozorność tego opisu jest ulokowana poza widocznym w użytych środkach celem literackim: autor dba o segmentację tekstu, nadaje rytm własnemu przeżywaniu przestrzeni, nawiązuje dalej do poniemieckości, kategorii dobrze oswojonej w literaturze po 1989 roku. Zarazem jednak, świadomie lub nie, powtarza tryb narracji banalnej, typowej, lokalnej. Poprzez opis codzienności i porównania do elementarnych odczuć, do powszednich przyjemności życia, dowartościowuje zwykłość i stawia ją w centrum.

Jeśli spojrzymy na tę strategię jako na część szerszych procesów, biegnących przez literaturę po II wojnie światowej, zastosowana w tytule mojego szkicu formuła pisania na barykadzie codzienności stanie się oczywista. W tym samym numerze pisma znajdziemy wiersz Erwina Kruka *Nie do ukrycia,* stanowiący część traktatu o zatopionej Atlantydzie zwanej Ziemiami Odzyskanymi.

Tak tylko się mówi: Ta kraina nie istnieje.
Jakże jednak odkryć to,
Co miano za nic i czego nie zgubiono

Czas powiedzieć: To co obrócono wniwecz,
Już się nie wyłoni?
Po niebacznym istnieniu,
Po latach milczenia
Zostaną piaski, jeziora i lasy
Jako plac niefrasobliwej zabawy[11].

Różnica między tymi dwoma tekstami nie jest tylko różnicą gatunku, poetyki, rangi pisarza, lecz także typu doświadczenia, do którego się odwołujemy: sceneria Kruka to historia i nieruchomy pejzaż, sceneria Wło-

[10] J. Włosek, *Moje miasto*, „Pogranicza" 2000, nr 1–2, s.16.
[11] A. Kruk, *Nie do ukrycia*, „Pogranicza" 2000, nr 1–2, s. 13.

ska to potoczne doświadczenie. Niepozorność tego drugiego przełamuje dramat niestosowności bycia w przestrzeni nieoswojonej, przejętej.

W numerze 1–2 ukazały się dwa fragmenty debiutanckiej prozy: *El* Marty Bylicy oraz *Euza* Małgorzaty Buthner-Zawadzkiej. Pierwsza narracja opowiada o pustelniku Stasiu, korzysta wobec tego ze stylizacji, podkreślającej rozdźwięk pomiędzy przychodzącymi z zewnątrz bohaterami a prostym, mądrym człowiekiem, żyjącym wobec własnych reguł. Prostota życia mówiącego prymitywnym językiem pustelnika ma poświadczać przewagę wrodzonej mądrości nad nieroztropnością ludzi zanurzonych w cywilizacji. Chwyt typowy, a nawet zgrany, pozwala jednak odnotować serię obyczajowych obserwacji, zbudować system pożądanych, prostych wartości. Pustelnia jest kolejną barykadą życia.

Euza natomiast korzysta z konwencji fragmentu, opisującego pozornie z zewnątrz, w seriach przybliżeń bohaterkę-dziwaczkę, niespełnioną pisarkę. Jej doznania, ocenione w scenariuszu, który złożyła w Pagarcie, jako nierealistyczne, są mikrozbliżeniami życia wewnętrznego. Ten tekst zaliczyć można do nurtu artystycznej prozy feministycznej, której na łamach „Pograniczy" pojawiało się bardzo wiele.

Numer 3/2000 dotyczył tematów *Berlin 2000* oraz *Polacy w Danii.* Wydrukowano w nim między innymi prozę Bożeny Intrator *Granica.* Opowiada ona historię przyjaźni dwóch dziewczynek, Ines Quedlinburga w górach Harzu oraz Karoliny z Augustowa. Dziewczynki spotykają się w Berlinie Wschodnim w sierpniu 1974 roku i rozmawiają w ledwie poznanym przez Polkę języku niemieckim o możliwości wypicia czekolady w Berlinie Zachodnim. Konstrukcja tekstu jest schematyczna: trwająca latami przyjaźń przybliża je do utopii wspólnoty, symbolizowanej prostym pragnieniem picia czekolady. Zmieniają się, ale pozostają rozpoznawalne, spotykają się w granicznych momentach, mur podlega transformacji. Zamysł całości trudno więc nazwać skromnym – idzie przecież o polityczne trzęsienie ziemi, o jedną z najbardziej niewyobrażalnych przemian powojennej Europy – jednak bohaterkami tej historii są niepozorne dziewczyny i ich codzienne marzenia. Można domyślać się w tej historii śladu biografii autorki, ale i przypisać jej intencje sprywatyzowania perspektywy historycznej. Ten cel zbliżałby nas do formuły tekstu Jacka Włoska.

Numer 5/2000 zawiera omówienie obecności Szczecina na Targach Książki we Frankfurcie, a także opracowanie monograficzne szczeciń-

skich słuchowisk radiowych, dokonane z okazji 55-lecia PR Szczecin. Do nurtu twórczości niepozornej w tym numerze zaliczyć chciałabym wiersze uznanej szczecińskiej poetki Heleny Raszki. Tym razem są to cztery erotyki, datowane 1984/2000, a więc przepisane po latach. Pierwszy z nich *Erotyk z siwizną* bardzo wyraźnie wykorzystuje codzienność jako środowisko trwającej latami miłości.

Zobaczyłam ciebie
codziennego w codziennym
biegu ulicy.
Przygaszony w tłumie,
osiwiały pod czapką niewidką,
ten sam inny
– dlaczego
serce tak bije?
Arytmia, zmęczenie, nieskończoność.
Wleczeni po wybojach lat
ty przecież,
ja przecież…
Nasze ciała tak bardzo razem
w nas zostały[12].

Wiersz, jak cała twórczość Raszki, jest formalnie spięty, choć zarazem podatny na patos, na wychodzące poza indywidualne doświadczenia porównania. W tle pobrzmiewa także wątek martyrologiczny: wyboje lat, sądzę, są nie tylko metaforą mijającego czasu, ale odnotowaną raz jeszcze świadomością polityczną, skoncentrowaną na strajkach, opozycji, zakazie druku, poczuciu krzywdy. Erotyk jest tu więc także opisem położenia pary bohaterów lirycznych w świecie społecznym. Zauważmy więc, że wszystkie tematy – metapoetycki (rozwiązania formalne), społeczno-polityczny i miłosny korzystają tu z powściągliwej, nazwijmy ją konsekwentnie – niepozornej dykcji.

Nr 6/2000 omawia ważne, cykliczne wydarzenie artystyczne, czyli XVII Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego. Obok tekstów poświęconych malarstwu zawiera pokaźną porcję poezji i prozy, w tym debiutanckiej. Wydaje się, że większość z nich dobrze wypełnia formułę niepozorności. Dla przykładu: wiersze Anny Domalewskiej i Marka Maja

---

[12] H. Raszka, *Erotyk z siwizną*, „Pogranicza" 2000, nr 5, s. 40.

odwołują się do codzienności. Maj został cenionym poetą, jego balladowe wiersze są wykonywane także jako pieśni. Nadal istotna jest w nich materia potocznego doświadczenia. Domalewska w 2000 pisała:

dzisiaj twój ślub
koszula zawisła na wieszaku
pojedynczo

pantofle rozrzucone jak kamienie
na drodze

nocą w szafie
rozbujany wieszak
tłucze się jak ptak w ciemnościach

tren
rozlane mleko
na schodach kościoła

stoję tam w deszczu
pod parasolem płaszcza
trzymam chryzantemy[13].

Można zobaczyć w tym wierszu pogłos miłosnej poezji kobiecej, także w wersji Agnieszki Osieckiej, albo notatnik mikrozdarzenia z życia poetki. Delikatny zarys tego zdarzenia znajduje dobre miejsce w sąsiedztwie porcji wierszy, mających na celu zrekonstruowanie sytuacji poetyckiej w regionie, niejako w funkcji tła dla sytuacji sztuki prezentowanej w Muzeum Narodowym z okazji Festiwalu Malarstwa.

Przegląd tropem niepozorności mogłabym przeprowadzić przez wszystkie roczniki „Pograniczy" lub innych pism. Sądzę bowiem, że ten rodzaj – nazwijmy go tak – tematyczno-formalnego splotu, który buduje obraz codzienności stanowi chleb powszedni czasopism. Pełni na ich łamach niezwykle ważną rolę. Co ważne, w interpretacji wymusza na nas uruchomienie kontekstu tematu numeru, profilu i programu pisma. Wynika z tego pośrednio, że niepozorność potrzebuje kryteriów, sama w sobie pozostaje w cieniu głośniejszych, lepiej opowiedzianych kategorii. Niedopowiedziana blednie i znika. Podniesiona – mówi sporo.

[13] A. Domalewska, *dzisiaj twój ślub*, „Pogranicza" 2000, nr 6, s. 82.

Niepozorność w poezji

Agata Zawiszewska
Uniwersytet Szczeciński

Siostra Szekspira, czyli Irena Tuwim

Inspiracje

W rozdziale trzecim klasycznego eseju *Własny pokój* z roku 1929 Virginia Woolf zastanawia się, dlaczego w epoce elżbietańskiej „żadna kobieta nie napisała ani słowa z tej niezwykłej literatury, podczas gdy, jak się wydaje, co drugi mężczyzna był w stanie ułożyć pieśń lub sonet"[1]. Aby odpowiedzieć na to pytanie, powołuje do życia hipotetyczną siostrę Szekspira – Judith, równie jak on utalentowaną, chętną do nauki i ciekawą świata, i po zrekonstruowaniu jej biografii dochodzi do wniosku, że:

> genialnej dziewczynie, która próbowałaby w tych czasach wykorzystać swój talent, stawiano by takie przeszkody, tak by ją dręczyli inni ludzie, tak boleśnie rozdarta by była przez własne sprzeczne pragnienia, że niechybnie postradałaby i zdrowie, i rozum[2].

Umysł artysty, który ma „wyzwolić z siebie w całości i bez uszczerbku dzieło", musi być bowiem „pełen wewnętrznego światła", które „wypala" „[w]szelkie pragnienia, by zaprotestować, wygłosić kazanie, poskarżyć się komuś lub wyrównać z kimś porachunki, by wezwać

[1] V. Woolf, *Własny pokój*, przeł. A. Graff, wstęp I. Filipiak, Warszawa 1997, s. 60.
[2] Tamże, s. 68–69.

cały świat na świadka swego trudu lub krzywdy”[3]. Z tego powodu stan umysłu Szekspira, pozwalający na to, by „[p]oezja płynęła zeń swobodnie, bez żadnych przeszkód”[4], był dla kobiet nieosiągalny również w późniejszych czasach, mimo że społeczeństwo znacznie łagodziło oceny twórczości „wielkich dam”, „wykorzystujących swą względną swobodę i dobrobyt, aby opublikować coś, na czym widniałoby ich własne nazwisko”[5]. Jak pisze Woolf:

> Mężczyźni, rzecz oczywista, nie są snobami, […] większość z nich jest jednak skłonna życzliwie docenić próby poetyckie, jeśli ich autorka przypadkiem była hrabiną. Można przypuszczać, że dama posiadająca tytuł szlachecki mogła […] liczyć na znacznie większe poparcie, niż jakaś nikomu nie znana panna[6].

Inga Iwasiów, odnosząc się w „wykładach szczecińskich” do inspirowanych refleksją Woolf prac Ewy Kraskowskiej nad wprowadzeniem „nazwisk pisarek drugorzędnych z punktu widzenia »kanonu a«” do podręczników historii literatury polskiej, wysoko waloryzuje ich teoretyczne, metodologiczne i ideologiczne konsekwencje. Iwasiów wymienia dwa podstawowe pożytki z konstatacji, że „siostra Szekspira, z powodu specyfiki swej biografii, nie miała szans zostać Szekspirem”, rekompensujące krytyczkom feministycznym „trud odzyskiwania przeszłości”:

> Brak śladów zapoznanych geniuszek jest […] śladem interpretowanym w dwu przynajmniej kierunkach. Po pierwsze, jako zapis marginalizującej kobietę historii. Po drugie, jako odtwarzanie marginalizujących kobietę kryteriów konstruowania kanonu, konwencji literackiej, gustu. Jeśli więc w siostrach z przeszłości nie odnajdziemy przewodniczek (najczęściej wymagające naszego wsparcia ofiary systemu, nie tylko społecznego, także symbolicznego), sam fakt ich drugorzędności dostarczyć nam może impetu krytycznego[7].

[3] Tamże, s. 76.
[4] Tamże.
[5] Tamże, s. 77.
[6] Tamże.
[7] I. Iwasiów, *Gender dla średniozaawansowanych. Wykłady szczecińskie*, Warszawa 2004, s. 43.

Ów impet krytyczny skłania mnie do postawienia „hipotezy" siostry Szekspira w poezji polskiej i podjęcia próby jej „weryfikacji" na przykładzie biografii i twórczości Ireny Tuwim – siostry Juliana Tuwima. Odpowiadam w ten sposób także na apel Stefanii Podhorskiej-Okołów z roku 1960, by „wydobyć z cienia wielkiego brata tę odrębną indywidualność twórczą. […] ustalić jej miejsce w hierarchii lat minionych"[8]. Aby jednak nie trzymać odbiorców w napięciu, od razu przejdę do konkluzji potwierdzającej „hipotezę", a brzmi ona tak oto: biografia twórcza Ireny Tuwim nie spełnia nadziei na istnienie podmiotu subwersywnego i stworzonego przezeń tekstu emancypacyjnego, lecz potwierdza działanie w Dwudziestoleciu międzywojennym patriarchalnych mechanizmów konstruowania „kobiecości" i „literatury kobiecej". Przedstawiony poniżej materiał dowodowy konkluzję tę pogłębia, uszczegóławia i niuansuje, przede wszystkim w odniesieniu do debiutu poetyckiego omawianej autorki, który przypadł na wczesne lata dwudzieste XX wieku.

Siostra Szekspira

Materiał biobibliograficzny na temat Ireny Tuwim jest zaskakująco skąpy, szczególnie gdy zestawić go z całą biblioteką poświęconą jej bratu[9], który wzbudza nieustające zainteresowanie kolejnych pokoleń miłośników i badaczy jego życia i twórczości[10]. Poza lapidarnymi odpowiedziami Ireny Tuwim na międzywojenne ankiety *W pracowniach pisarzy polskich* („Wiadomości Literackie" 1933, nr 7, 478 i 523), jej powojennym tomem nowel wspomnieniowych *Łódzkie pory roku* (Warszawa 1952)[11] oraz wywiadami udzielonymi w latach osiemdziesiątych XX w.: Renacie Gorczyńskiej (*Tajemnice warsztatu tłumacza*, „Sztandar

---

[8] S. Podhorska-Okołów, *Miłość i śmierć* [rec. I. Tuwim, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1959], „Kamena" 1960, nr 6, s. 5.

[9] J. Stradecki, *Julian Tuwim. Bibliografia*, Warszawa 1959; tegoż, *O Julianie Tuwimie. Poradnik bibliograficzny*, Warszawa 1964.

[10] Patrz np. P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007; M. Urbanek, *Tuwim. Wylękniony bluźnierca*, Warszawa 2013.

[11] Tom zawiera dwa opowiadania opublikowane jeszcze w latach trzydziestych XX w. na łamach „Wiadomości Literackich": *Antosia i my* (1934, nr 34), *Czarnomska* (1936, nr 9).

Młodych" 1981, nr 64) i Ludwikowi B. Grzeniewskiemu (*Lata dwudzieste, lata trzydzieste*, „Argumenty" 1981, nr 20), mamy do dyspozycji kilka pojedynczych zdań w książkach wspomnieniowych, pamiętnikach i dziennikach uczestników międzywojennego i powojennego życia literackiego.

Wypowiedzi te, scalone w formie haseł w *Słowniku współczesnych pisarzy polskich* i *Słowniku bibliograficznym pisarzy i badaczy literatury polskiej*[12], notatki na stronie internetowej Fundacji im. Juliana Tuwima i Ireny Tuwim[13] oraz artykułu biograficznego Anny Augustyniak (*Irena płacząca za szafą*, „Wysokie Obcasy" 2010, nr 46), dostarczają podstawowych, a więc – z mojego punktu widzenia – szczątkowych informacji potrzebnych do zrekonstruowania warunków życia i pracy „siostry Szekspira". A przecież – jak pisze Woolf – uprawianie feministycznej socjologii życia literackiego, np. odtwarzanie biografii kobiety twórczej, wymaga „całej masy informacji": „w jakim wieku wychodziła za mąż; ile zazwyczaj miała dzieci; jak wyglądał jej dom; czy miała własny pokój; czy sama musiała gotować; czy to prawdopodobne, że miała służącą?". Wszystkie te fakty są „zagrzebane" nie tylko w „rejestrach parafialnych i księgach rachunkowych", można je dostrzec również „w życiu jakiegoś wielkiego człowieka, […] gdzieś w tle"[14]. Warto pod tym kątem ponownie przeczytać materiały na temat Ireny Tuwim, w tym także przyjrzeć się ponownie biografiom czterech najważniejszych mężczyzn jej życia. W niniejszym artykule pomijam jednak tę część sprawozdania z badań, by skupić się jedynie na warunkach jej debiutu.

Irena Tuwim (1898–1987)[15] urodziła się w rodzinie „średnio zamożnej, mieszczańskiej, pochodzenia żydowskiego, zasymilowanej – głęboko wrośniętej w kulturę polską"[16], jako drugie dziecko Izydora Tuwi-

---

[12] *Irena Tuwim (1900–1987)*, w: *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, t. 3: R–Ź, red. E. Korzeniewska, Warszawa 1964; *Irena Tuwim (1900–1987)*, w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. 8: Ste-V, red. J. Czachowska, A. Szałagan, Warszawa 2003.

[13] http://www.tuwim.org/index.php?s=11 [dostęp: 7.09.2015].

[14] V. Woolf, *Własny pokój*, dz. cyt., s. 64.

[15] Słowniki podają rok 1900, na stronie internetowej Fundacji im. Juliana Tuwima i Ireny Tuwim widnieje rok 1898 i tę datę przyjmuję na potrzeby tego studium.

[16] J. Stradecki, *Kalendarium życia i twórczości Juliana Tuwima*, w: J. Tuwim, *Pisma zebrane. Wiersze*, t. 1, Warszawa 1986, s. 121.

ma i Adeli z Krukowskich. Ukończyła Gimnazjum im. E. Orzeszkowej w Łodzi. Zadebiutowała na łamach łódzkiej „Godziny Polski" w roku 1916 (nr 162) wierszem *Panienka*. W pierwszej dekadzie niepodległości działała w polu literatury jako poetka i wydała trzy tomy: *24 wiersze* (Warszawa 1921), *Listy* (Warszawa 1926) i *Miłość szczęśliwa* (Warszawa 1930). W latach trzydziestych XX w. zajęła się tłumaczeniem literatury dla dzieci i młodzieży z języka niemieckiego, rosyjskiego i angielskiego. Związana była rodzinnie, towarzysko i artystycznie z grupą Skamandra i ogłaszała wiersze głównie w organach prasowych tej grupy: „Skamandrze" (1922–1925, 1927–1928) i „Wiadomościach Literackich" (1926, 1929–1930, 1932–1934, 1936), choć sporadycznie posyłała swoje utwory również do innych pism, takich jak: „Kurier Polski", „Kurier Poranny", „Polska Zbrojna", „Pani", „Bluszcz", „Kobieta Współczesna", „Ponowa", warszawska „Kultura" czy „Pion". W roku 1922 poślubiła Stefana Napierskiego (1899–1940), poetę, tłumacza i krytyka literatury, z którym rozstała się oficjalnie po ośmiu latach małżeństwa, ale już wcześniej związała się z Julianem Stawińskim (1904–1973), prawnikiem i tłumaczem, którego poślubiła w roku 1935. Po wybuchu II wojny światowej wyjechała z mężem najpierw do Francji, następnie do Wielkiej Brytanii, a w roku 1945 do Waszyngtonu, gdzie jej mąż objął posadę *attaché* prasowego w ambasadzie RP. Wróciła do Polski w roku 1947 i zamieszkała w Warszawie, gdzie kontynuowała pracę przekładową nad literaturą dla dzieci i młodzieży. W roku 1957 otrzymała za nią nagrodę Prezesa Rady Ministrów, w roku 1981 za przekłady z języka angielskiego nagrodę Polskiego Pen Clubu, do którego należała od roku 1930. Od roku 1925 była członkinią Związku Zawodowego Literatów Polskich, po II wojnie światowej – Związku Literatów Polskich, a po jego zawieszeniu w roku 1983 przeszła do nowego ZLP, kontrolowanego przez władze. Zmarła w wieku 87 lat. Nie miała dzieci.

Przejście od aktywności poetyckiej do translatorskiej dokonało się radykalnie w roku 1930, kiedy Irena Tuwim rozwiodła się i obniżył się jej status finansowy, choć nadal znajdowała się pod czułą opieką brata oraz byłego i przyszłego męża. Wspólnie z Napierskim przetłumaczyła dramat Augusta Strindberga *Eryk XIV* (Warszawa 1930), z przekładem autobiografii Herminii zür Muhlen *Koniec i początek* (Warszawa 1931) poradziła sobie już sama, Napierski opatrzył ją tylko przedmową. Podczas pracy nad tłumaczeniem *Anny Kareniny* Lwa Tołstoja (t. 3–4, War-

szawa 1930) mogła liczyć na pomoc brata. W latach trzydziestych, po ślubie ze Stawińskim poświęciła się już wyłącznie literaturze dla dzieci i młodzieży, którą z języka angielskiego przekładała pod okiem męża. Wszyscy trzej pomagali jej stawiać pierwsze kroki w przekładach, ale podczas rozmowy z Gorczyńską we wdzięcznej pamięci zachowała tylko pomoc Tuwima i Stawińskiego. Do wybuchu II wojny światowej opublikowała m.in.: bajki braci Grimm (Warszawa 1938), *Miki, Apsik i Pyzię* (Warszawa 1938) i *Miki Strażaka* (Warszawa 1938) według Walta Disneya, *Agnieszkę* L. P. Travers (czyli *Mary Poppins* Mary Shepard, Warszawa 1938) oraz *Chatkę Puchatka* A. A. Milne'a (Warszawa 1938).

Po wojnie, kiedy porządek polityczny w kraju uniemożliwiał realizację powszechnego przed rokiem 1939 modelu „żony przy mężu", a zadekretowany w literaturze socrealizm ograniczył wolność artystów, dziedzina literatury dla dzieci i młodzieży oraz przekład nie były już dla Ireny Tuwim tylko jedną z możliwości dodatkowego zarobku, sposobem realizowania aspiracji literackich czy snobizmem – praca stała się koniecznością, a literatura świadomie wykonywanym zawodem. Przekładała teraz głównie literaturę radziecką, ale jej sławę translatorską ugruntował przekład powieści *Chata wuja Toma* Harriet Beecher Stowe, opowiadań Oscara Wilde'a oraz cykli o Kubusiu Puchatku i Mary Poppins. Pracę swoją uważała za adaptację rozumianą jako przekład kulturowy, nie zaś za tłumaczenie wyłącznie warstwy językowej tekstu[17].

Można wskazać cztery, sprzężone ze sobą, przyczyny zmiany charakteru twórczości Ireny Tuwim, czyli porzucenia przez nią poezji na rzecz przekładu – rejestru wysokiego literatury na rzecz jej rejestru niskiego. Po pierwsze – warunki życia osobistego: dom rodzinny, którego emocjonalny punkt ciężkości stanowił brat, małżeństwo, rozwód, wieloletni wolny związek zalegalizowany dopiero po śmierci ojca; po drugie – odziedziczone po epokach poprzednich i podzielane także w epoce międzywojennej esencjalistyczne przekonania o „naturze kobiety" oraz nieoryginalności kobiecego i żydowskiego intelektu; po trzecie – wewnętrzna dynamika grupy poetyckiej Skamander; po czwarte – dyna-

[17] Jej zdaniem, tłumacz powinien „ustawicznie sprawdzać samego siebie, nieraz zmieniać się nawet w autora, aby książkę przystosować do zasobu wiedzy, kręgu pojęć, poczucia realiów i języka u dzieci, dla których książka jest przeznaczona". I. Tuwim, *Sprawa adaptacji*, „Nowa Kultura" 1952, nr 26, s. 10.

mika zewnętrznego pola poetyckiego, ze szczególnym uwzględnieniem binarnych opozycji: model poezji młodopolskiej – nowoczesnej, skamandryckiej – awangardowej, kobiecej – męskiej.

Młodsza o sześć lat od Juliana (1894–1953), Irena Tuwim wychowała się w rodzinie, w której aspiracje intelektualne, niemal naukowe, reprezentował ojciec, natomiast aspiracje poetyckie – matka[18]. Emocjonalnym punktem ciężkości rodziny był syn pierworodny, który dokonał psychicznej syntezy intelektualnego dziedzictwa ojca i poetyckiego dziedzictwa matki. Irena wychowała się i żyła w cieniu starszego brata, co odzwierciedlają zarówno jej własne teksty wspomnieniowe, jak też artykuły i książki napisane przez innych o Julianie. W *Przedmowie* do *Łódzkich pór roku* pisze Helena Boguszewska: „właśnie osoba brata jest kimś najważniejszym, kimś dominującym"[19]. W *Czarodzieju* Irena potwierdza wprost słowa Boguszewskiej: „[w]zystko, cokolwiek się ze mną działo, w jakiś sposób oplatało się dokoła jego osoby"[20].

Chociaż Irena pisze, że byli związani z bratem bardzo blisko: „Widywaliśmy się prawie codziennie, mieszkając okresami pod jednym dachem [...]. O każdej porze dnia mogłam go osiągnąć, [...] nigdy nie zasłaniał się brakiem czasu. Dzwonił codziennie, wypytując o najdrobniejsze szczegóły mojego codziennego życia z uwagą i czułością już nie ojcowską, ale macierzyńską"[21], nigdzie nie spotkamy wzmianki, by interesował się jej twórczością poetycką, wspierał jej pracę literacką, zachęcał do recytacji jej najnowszych wierszy. Zapewne to robił, o czym świadczy chociażby współpraca Ireny ze „Skamandrem" w latach dwudziestych XX w., ale nie na tyle intensywnie, by pozostało tego jakiekolwiek świadectwo. Mamy za to informacje, że to on czytał siostrze najświeższe utwory – chociaż sam nigdy tego nie proponował, lubił być proszony o głośną lekturę. Jak pisze Andrzej Z. Makowiecki, tylko „Maria Pawlikowska-Jasnorzewska uznawana była przez skamandrycką piątkę za jedyną prawdziwą kandydatkę do najwyższych laurów

[18] I. Tuwim, *Czarodziej*, w: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, red. W. Jedlicka, M. Toporowski, Warszawa 1963, s. 10.
[19] H. Boguszewska, *Przedmowa*, w: I. Tuwim, *Łódzkie pory roku*, wyd. III, Warszawa 1979, s. 7.
[20] I. Tuwim, *Czarodziej*, dz. cyt., s. 9.
[21] Tamże, s. 15.

poetyckich"[22], powołując się przy tym na relację Juliusza Sakowskiego o częstych wspólnych posiedzeniach Tuwima, Lechonia i Pawlikowskiej na słynnym „półpiętrze" kawiarni Ziemiańskiej i żarcie Juliana, by dać się tak sfotografować, a pod zdjęciem zamieścić podpis: „Najlepsi poeci współcześni"[23].

Naturalnym miejscem Ireny, najpierw w rodzinnej, a następnie w środowiskowej konfiguracji, było więc tło, cień, drugi rząd. Piotr Matywiecki, który spośród tuwimologów poświęcił Irenie najwięcej uwagi – jedną stronę swojej książki *Twarz Tuwima* – w rozdziale *Siostra* pisze o przeglądaniu się Juliana w Irenie jak w zwierciadle, szukaniu w jej biografii rewersu własnego losu, czynieniu jej strażniczką rodzinnej pamięci i powierniczką jego twórczych dylematów. Mogła być wszystkim, tylko nie sobą samą:

> Siostra, Irena Tuwim, poetka, autorka kongenialnego przekładu *Kubusia Puchatka*, była osobą, której on, zazwyczaj skryty za maskaradami towarzyskiego życia, najwięcej ujawnił ze swoich fobii, neurotycznych obsesji, nieopanowanych pasji. […] Można tak sądzić, czytając wielki i niezwykle wartościowy literacko blok listów, jakie do siostry pisał na emigracji i w pierwszych miesiącach po powrocie do Polski[24]. W roku 1956 Irena opublikowała prozę wspomnieniową *Łódzkie pory roku* – niektóre fragmenty drukowała jeszcze podczas wojny w prasie londyńskiej, Julian znał je i głęboko przeżywał, bo mógł oczyma nieomal bliźniaczo bliskimi na nowo widzieć łódzkie dzieciństwo. A najbardziej musiała go poruszać relacja siostry z ostatnich spotkań z chorą matką – jemu bowiem psychiatrzy, dla dobra pacjentki, zabronili wizyt.
>
> Z listów do siostry można się zorientować, że Tuwim tak ją traktował, jakby była nim incognito w świecie: od dzieciństwa najściślej z nim związaną zakładniczką i świadkiem prawdy o źródłach jego emocjonalnego życia, jego

[22] A.Z. Makowiecki, *Ta legendarna Ziemiańska*, w: tegoż, *Warszawskie kawiarnie literackie*, Warszawa 2013, s. 129.

[23] J. Sakowski, *Asy i damy. Portrety z pamięci*, Paryż 1962, s. 133.

[24] *Korespondencja Juliana i Ireny Tuwim*, zbiory Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. 7955, t. 1–2, sygn. mf 58205-58206. Listy Juliana Tuwima były podawane do druku już podczas II wojny światowej, patrz: J. Tuwim, *Listy z podróży*, „Wiadomości Polskie" Londyn 1940, nr 31; *Nowa Polska w oczach poety. Po powrocie Juliana Tuwima z emigracji. Wyjątki z nie opublikowanych listów do siostry*, „Problemy" 1964, nr 7; *Listy Juliana Tuwima do siostry. W 74. rocznicę urodzin. Do druku podała Irena Tuwim*, „Polityka" 1968, nr 37.

„zewnętrzną duszą". Jej lirykę dlatego być może cenił, bo ten jego liryczny cień (za cień wielkiego brata mieli ją czytelnicy) w skrytości, ale wyraziście mówił coś rdzennego, trafnego, szczerego o nim samym, nie angażując przy tym bezpośrednio jego osobowego mitu, przytłaczającego prawdę. Ale siostra miała też moc Wielkiej Pośredniczki między Julianem a szaleństwem matki – bo tylko ona matkę w chorobie odwiedzała i zdawała bratu relacje. Siostra – poezja, siostra – dzieciństwo, siostra wtajemniczona w nieszczęście, w zły los[25].

Irena Tuwim

Irena Tuwim rocznikowo należy do pokolenia Skamandra: zaczyna pisać w podobnym czasie, co pozostali członkowie grupy, zbliżone są także daty ich debiutów prasowych i daty publikacji pierwszych zbiorów poezji. Juwenilia Tuwima powstają od roku 1911 – zostały opublikowane w tomach *Czyhanie na Boga* (1918) i *Sokrates tańczący* (1920); młodzieńcze wiersze Wierzyńskiego powstają od roku 1914 – zostały włączone do tomu *Wielka niedźwiedzica* (1923); od roku 1913 piszą Słonimski i Iwaszkiewicz. Debiuty prasowe: rok 1913 – Lechoń, Tuwim, Wierzyński i Słonimski, rok 1915 – Iwaszkiewicz, rok 1916 – Irena Tuwim. Pierwsze zbiory: Julian Tuwim *Czyhanie na Boga* (1918), Słonimski *Sonety* (1918) i *Harmonia* (1919), Iwaszkiewicz *Oktostychy* (1919), Wierzyński *Wiosna i wino* (1919), Julian Tuwim *Sokrates tańczący* (1920), Irena Tuwim *24 wiersze* (1921). O ile jednak Pikadorczycy, a następnie skamandryci przed wydaniem osobnych tomów drukują swoje wiersze w piśmie młodzieży uniwersyteckiej „Pro Arte et Studio", a następnie w „Pro Arte", o tyle Irena Tuwim przed publikacją *24 wierszy* zamieściła tylko trzy utwory w gazetach codziennych i kulturalnych[26]. O ile Julian Tuwim, gdy zaczął terminować w warsztacie poetyckim w roku 1911, przekładając na esperanto wiersze Leopolda Staffa, spotkał się z Mistrzem osobiście dwa lata później i otrzymał od niego zachętę do dalszej pracy, o tyle Irena Tuwim nie miała patronek ani patronów swojego debiutu, nie był nim też jej brat.

---

[25] P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007, s. 79.

[26] I. Tuwim, *Zemsta*, „Kurier Polski" 1921, nr 69; *Pewnemu panu*, „Naród" 1921, nr 133, tu: „Dodatek Artystyczno-Literacki" nr 24; *Spotkanie*, „Ponowa" 1921, nr 2, s. 147.

Nie należała więc do środowiska skamandryckiego w okresie jego formowania się światopoglądowego i estetycznego, co można wyjaśnić zarówno faktem jej pozostania w Łodzi po ukończeniu gimnazjum, podczas gdy jej brat studiował na Uniwersytecie Warszawskim, jak też sytuacją obyczajową początku niepodległości, utrudniającą kobietom uczestniczenie w życiu bohemy artystycznej. Jej współpraca ze „Skamandrem" po publikacji zbioru *24 wierszy* w roku 1921 również nie była tak intensywna, jak można by się spodziewać: poetka w roku 1922 ogłosiła na jego łamach jeden wiersz, w roku 1923 – pięć, w roku 1925 – pięć, w roku 1927 – dwa, w roku 1928 – sześć[27]. Jeśli jednak przyjąć, że w grupie skamandryckiej działał mechanizm selekcji, którego jedynym kryterium było – jak czytamy w artykule programowym – rzetelne rzemiosło, nazwane przez Karola Irzykowskiego „talentyzmem", to Irena Tuwim – zdaniem redakcji pisma – najwyraźniej kryterium to spełniała. Nie tylko we wczesnym międzywojniu powszechnie uważano ją za przedstawicielkę i grupy, i wypracowanego przez jej członków modelu poezji „dnia dzisiejszego". Również współcześnie Michał Głowiński, pisząc o Skamandrze jako „grupie sytuacyjnej", która nie proponowała określonego modelu poezji, lecz chciała być wyłącznie głosem młodego pokolenia i zająć dobrą pozycję w powojennym życiu literackim[28], twierdzi, że model poetyki skamandryckiej – wbrew staraniom jej przedstawicieli – nie był odbierany jako zjawisko pokoleniowe, lecz jako osiągnięcie konkretnej grupy twórców. Zalicza do nich badacz nie tylko Wielką Piątkę, lecz również Stanisława Balińskiego, Władysława Broniewskiego, Gabriela Karskiego, Stefana Napierskiego, Marię Pawlikowską, Leonarda Podhorskiego-Okołowa i właśnie Irenę Tuwim.

---

[27] *Ono*, „Skamander" 1922, z. 27, s. 583; *Cel*, „Skamander" 1923, z. 29–30, s. 105; *** [*Wypłakały mi się wszystkie łzy*], *** [*Jak umierałam*], *** [*Dziki wieczór*], *** [*Wielki strach prawdziwego księżyca*], „Skamander" 1923, z. 34–36, s. 228–231; *Sekret*, „Skamander" 1925, z. 38, s. 114; *Eliza*, „Skamander" 1925, z. 40, s. 253; *Madame Bovary – Emma. Miłość. Śmierć*, „Skamander" 1925, z. 41, s. 300–301; *Uśmiech*, „Skamander" 1925, z. 42, s. 373; *Ręka przyjaciela*, *Rue Bagneaux*, „Skamander" 1927, z. 49, s. 48–49; *Ugo Manioglo*, *Reu Chargrin*, *Express recomande*, *Romans*, „Skamander" 1928, z. 55, s. 40–43; *Nędza*, *Dwie strofy*, „Skamander" 1928, z. 56, s. 104–105.

[28] M. Głowiński, *Grupa literacka a model poezji (przykład Skamandra)*, w: tegoż, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.

Aby zobaczyć wczesne wiersze Ireny Tuwim na tle poetyki wczesnego Skamandra, dla której istotną cezurą wyciszającą tony jasne i wprowadzającą tony ciemne jest rok 1922, czyli zabójstwo prezydenta Gabriela Narutowicza, trzeba sięgnąć po jej debiutanckie *24 wiersze*, opublikowane w roku 1921 i nigdy później niewznawiane[29]. Tomik ten nie doczekał się ani jednej recenzji. Co równie istotne, wydany po wojnie tom *Wierszy wybranych* Ireny Tuwim (Warszawa 1958, wyd. II 1979) nie zawiera ani jednego utworu z tomu debiutanckiego, obejmuje natomiast resztę jej spuścizny poetyckiej, czyli zbiory: *Listy* (1926) i *Miłość szczęśliwa* (1930) oraz pozostałe wiersze rozproszone na łamach czasopism. Można snuć różne domysły na temat motywów jej decyzji o wyparciu się swoich wczesnych utworów. Mogły mieć one charakter zarówno osobisty, jak i literacki.

Jeśli idzie o powody osobiste, mogła tu zadziałać potrzeba unieważnienia młodzieńczych zaangażowań emocjonalnych, istotnych u progu młodości, po latach ocenianych z dystansem. Wśród utworów składających się na *24 wiersze* znajduje się bowiem zapis cyklu miłości, opracowywanego także w dwóch kolejnych tomach: miłości na początku odważnie łamiącej społeczne konwenanse obowiązujące w przestrzeni publicznej:

> Trzeba się było żegnać. Powiał smutku cień…
> Napiszesz?" – „Jutro rano"… „Bądź mi zdrów"… „Kochanie"…
> I na gwarnej ulicy, w święto, w biały dzień
> Pocałowaliśmy się w usta na pożegnanie.
> (*** [*Jeszcześmy poszli przejść się*])

– ale kończącej się nieuchronnie rozstaniem z ukochanym lub jego śmiercią:

> (Umarłeś: żadna złuda już mnie nie okłamie) […]
> Wiesz, kiedy na ulicy mignie mi czasami
> Profil – i serce nagle zaskowyczy bólem,
> I wtedy już nie mogę – zalewam się łzami,
> Myśląc, że ich nie widać za woalki tiulem.
> (*** [*Choć dziś jestem po tobie w głębokiej żałobie*])

---

[29] Wszystkie cytaty z wierszy analizowanych w dalszej części wywodu pochodzą z tego wydania.

Po pracy żałoby następuje emocjonalne odrodzenie kobiecej psyche i początek nowego cyklu: flirt (*** [*To było na jakimś koncercie*]), nowy romans (np. *** [*Idę spotkać się z tobą*], *** [*Zostań. Nie odchodź jeszcze*]) i jego zakończenie (np. *** [*Codziennie wieczorem biją dziewiąte godziny*]). Kobiecy podmiot liryczny, zwykle utożsamiany przez krytykę literacką z autorką rzeczywistą, jawi się tu jako działający zgodnie ze stereotypem kobiety skoncentrowanej na miłości, idącej od jednego kochanego i kochającego mężczyzny do drugiego. Nie można wykluczyć, że dojrzała Irena Tuwim w okresie powojennym konstruowała na własny użytek inną wersję tożsamościowej narracji lirycznej, do której nie pasował obraz międzywojennej narcystycznej kokietki.

Jeśli idzie o powody literackie wyparcia się przez Irenę Tuwim swojej wczesnej twórczości, można zaryzykować tezę, że zadziałały tu te same względy, które zadecydowały o wrażeniu anachroniczności sporej części wczesnego dorobku wszystkich skamandrytów – wrażeniu, jakie odnosili odbiorcy już w połowie międzywojnia. Jego źródłem jest ta sama cecha, która zapewniła Wielkiej Piątce sukces u progu niepodległości – eklektyzm. Cechy uważane za wyróżniające wczesne utwory skamandryckie z pierwszej połowy lat dwudziestych to przede wszystkim: urbanizm – wprowadzający do poezji miasto, zarówno jego główne ulice, jak i wstydliwe zakamarki, jako miejsce akcji i temat poezji; witalizm – afirmujący życie codzienne we wszelkich jego przejawach, ocierający się niekiedy o biologizm; nowy bohater liryczny – mieszkaniec miasta, zarówno zajęty sprawami powszednimi „straszny mieszczanin", jak i pozbawiony zajęcia włóczęga; obniżony ton wypowiedzi poetyckiej – język potoczny używany przez ludzi w codziennej komunikacji; nowe gatunki wypowiedzi poetyckiej – obrazki rodzajowe czy fabularne relacje o rzeczywistości.

Michał Głowiński określa te realizacje mianem „poezji rozmowy", „poezji faktu" i „poezji zachłystywania się światem"[30], podkreślając szczególne znaczenie dla jej konstytucji niekonwencjonalnych środków, takich jak krótkie i urywane zdania, składnia potoczna, kolokwializmy, intonacja żywej rozmowy, nastrój wszechogarniającego optymizmu. Nakładanie się tendencji poetyckich pochodzących z kilku ostatnich dekad determinuje synkretyczny charakter poezji wczesnego Skamandra:

[30] M. Głowiński, *Tuwim w kręgu Skamandra*, w: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, wyd. IV rozszerzone, Wrocław 1986, s. XXXI i XXXIII.

obecne są w ich utworach elementy impresjonizmu – opis silnie zliryzowany, nastrojowość młodopolska oraz młodopolska jeszcze metaforyka, personifikacja stanów psychicznych, charakter pieśniowy utworów, najdłużej widoczne w liryce miłosnej skamandrytów, jak i ekspresjonizmu, futuryzmu, klasycyzmu, parnasizmu. Wszystkie te tendencje znajdziemy w *Słowie wstępnym* do „Skamandra":

> Chcemy raz jeszcze, ale raz jedyny i niebywały, ukazać wiośniany oddech poranków i płynny smutek wieczorów, dziki marsz żelaznych pociągów i rezedowy zapach księżycowych świateł, rozwichrzony zgiełk miejskiej ulicy i miękki spokój białych dworków przysłoniętych sadami – wszystko to wchłonąć w siebie i mówić słowem prostym a szerokim jak rozwarcie matczynych ramion.
>
> Pragniemy też, aby nie inaczej na nas patrzono, jak tylko na ludzi świadomych swego rzemiosła i wykonujących je, w granicach swych sił, bez zarzutu. Biorąc na siebie tę część ludzkich prac, świadomi odpowiedzialności za nią, chcemy być w niej rzetelni, nie gardzimy więc kunsztem naszego rzemiosła. Dlatego wierzymy niezachwianie w świętość dobrego rymu, w boskie pochodzenie rytmu, w objawienie urodzonych w ekstazie obrazów i wykutych w pracy kształtów. [...]
>
> I choćby pieśń ta mówiła tylko o rzeczach tak przemijających i tak niegodnych spojrzenia, jak krople porannej rosy, drżącej gwiazdami na puszystych trawach, nie zawstydzimy się jej i nie zaprzemy[31].

Debiutanckie *24 wiersze* posiadają wszystkie wyżej wymienione cechy wczesnej, eklektycznej poetyki skamandryckiej. Dominują w nim jednak tendencje należące do historycznych pokładów sztuki poetyckiej, począwszy od symbolizmu (np. *** [*Morze przed nami*]), poprzez impresjonistyczne utwory *á la Deszcz jesienny* Leopolda Staffa (*** [*Jesieni się w mem sercu*], *** [*Przez szyby okien znowu jesień do mnie wgląda*], *** [*Deszcz pada*]), aż po wewnętrzne pejzaże duszy (np. *** [*Przyjdę do ciebie o wieczorze*], *** [*Z dala od miast huczących wrzawą i hałasem*]) i melancholijne obrazy przeszłości zdeponowanej w przedmiotach i rytuałach codzienności (np. *** [*Stary zegar wydzwania kwadranse*]). Wszystkie one respektują zasady rzetelnego

---

31 *Słowo wstępne*, „Skamander" 1920, nr 1, w: *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923*, t. 2 *Manifesty i protesty. Antologia*, red. A. Lam, Kraków 1961, s. 107–108.

poetyckiego rzemiosła: rymu, rytmu, klasycznej wersyfikacji i usankcjonowanej tradycją metaforyki. Zarazem jednak debiutancki zbiór Ireny Tuwim zawiera kilka wierszy stanowiących fortunną syntezę skamandryckiego modelu poezjowania i kobiecego doświadczania nowoczesności – i z tego powodu dziś jeszcze uderzających świeżością.

Na przykład wiersz *** [*Przedwiośnie. Raz już zima precz odeszła przecie*] stanowi zapis doświadczenia wyjścia z przestrzeni prywatnej, zamkniętej i bezpiecznej, do przestrzeni publicznej, otwartej i pełnej ekscytujących niewiadomych – zapis kobiecego codziennego doświadczenia miasta i tłumu[32]. W tym wierszu kobiece ja liryczne nie odczuwa już – jak to się działo z bohaterkami polskich i zachodnich powieści przełomu XIX i XX wieku analizowanych przez Agnieszkę Daukszę[33] – zakłopotania towarzyszącego samotnemu przemierzaniu ulic miasta i konfrontacji z innymi jego mieszkańcami i mieszkankami, nie spuszcza też wstydliwie oczu, spotykając wzrok męski, oceniający estetyczny i erotyczny potencjał damskiego ciała:

Przedwiośnie. Raz już zima precz odeszła przecie,
więc tłumy na ulice wyległy gremialnie.
Panie w futrach, lecz o wiosennej myślą tualecie,
Bo słońce świeci z nieba bezceremonialnie.

W wózkach białe bobasy, rozkoszne pociechy,
Sztubaki aroganckie, panny i studenci,
Ukłony i spojrzenia, „oczy” i uśmiechy –
Wiosna! Zza szyb kwiaciarni masa kwiatów nęci.

Idę. W witrynach sklepów, wielkich restauracji
Badam okiem krytycznym swą własną figurę –
I cieszą mnie dowody żywej adoracji
Podtatusiałych panów, co mi robią *cour'ę*.

Decydującą rolę w tym nowoczesnym doświadczaniu miasta zapisanym w wierszu Ireny Tuwim odgrywa bycie w ruchu, „chodzenie

[32] M. Nieszczewska, *Doświadczenie ruchu. Kobiety i nowoczesne miasto*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006.
[33] A. Dauksza, *„Kobiety na drodze”*, w: tejże, *Kobiety na drodze. Doświadczenie przestrzeni publicznej w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Kraków 2013.

po mieście" jako konstytutywny element codzienności[34], oraz zmysł wzroku – owe „spojrzenia" i „oczy". Kobiecy podmiot tekstu z powodu swojej płci nie tyle nie może wejść w męską rolę dziewiętnastowiecznego *flâneura*, który wtapiał się w tłum, by go obserwować, sam nie będąc widzianym, ile nie chce już być w przestrzeni publicznej „niewidzialny"[35]. Wprost przeciwnie – nowoczesna kobieta w nowoczesnym mieście zarówno uważnie obserwuje innych ludzi, kobiety i mężczyzn, jak też chce być przez nich widziana i świadomie się na ich spojrzenia wystawia[36]. W kobiecym doświadczeniu nowoczesnego miasta potencjał emancypacyjny spotyka się więc z tradycją, podtrzymany jest tu bowiem obraz kobiety (widzianej przez innych i przez samą siebie) jako przedmiot kontemplacji genderowo zdeterminowanej, męskiej, co ujął trafnie John Berger w *Sposobach widzenia*: „Obserwujący kobietę w niej samej jest rodzaju męskiego, natomiast to, co obserwowane – rodzaju żeńskiego"[37]. Przestrzeń miejska to swoisty teatr płci, w którym uczestniczą i kobiety, i mężczyźni, bez względu na ich status społeczny i stan cywilny: panny, eleganckie kobiety w futrach, matki z wózkami, sztubacy, studenci i ojcowie rodzin – kobiety przeglądają się w witrynach sklepów, by skontrolować swój wygląd i cieszą się z wrażenia, jakie robią na mężczyznach; młodzieńcy zaczepiają je „arogancko", dojrzali panowie rzucają już tylko wymowne spojrzenia.

To kobiece doświadczenie miasta w wierszu Ireny Tuwim jest równie ekstatyczne, jak doświadczenie męskie zdeponowane we wczesnych wierszach jej brata z tomu *Czyhanie na Boga* (1918) – u obojga zespolone z triumfalizmem i witalizmem młodości. Różnią ich jednak cele i sposoby bycia w mieście[38]. O ile bowiem Julian pisze o upojeniu młodością, sprzężoną z wolnością i autonomią towarzyszącymi samotnemu wędrowaniu bez celu po ulicach miasta budzącego się ze snu lub

[34] M. de Certeau, *Chodzenie po mieście*, w: tegoż, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.
[35] J. Wolff, *The Invisible Flâneuse. Women and the Literarure of Modernity*, „Theory Culture Society" 1985, nr 3.
[36] A. Friedberg, *Mobilne i wirtualne spojrzenie w nowoczesności: flâneur/flâneuse*, przeł. M. Murawska, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009.
[37] J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Poznań 1997, s. 47.
[38] B. Brzozowska, *Spadkobiercy flâneura. Spacer jako twórczość kulturowa – współczesne reprezentacje*, Łódź 2009.

w sen zapadającego: „W czerwcu o piątej rano, / W różowej, słonecznej stolicy, / Idę środkiem najszerszej ulicy, / […] Mocno mi, pięknie i młodo!" (*Ja*), „A jak sobie wieczorem po ulicy chodzę, / […] Jak sobie naprzód idę, młody i wspaniały, / […] We mnie to się przewala me pijane szczęście!" (*A jak sobie wieczorem*), „Idzie człowiek naprzeciw wiatrowi,/ idzie młody po szumnej ulicy,/ […] Śród miliarda „człowieków" – jedyny, / […] A na imię ma ten młody Julian, / A po ojcu i po dziadach Tuwim" (*Symfonia o sobie*), o tyle Irena pisze o upojeniu młodością, sprzężoną ze wspólnotowością, współzależnością i miłością, a droga, którą przemierza miasto, prowadzi zawsze do konkretnej osoby: „Radość się w duszy mojej rozlała jak rzeka / Jest wiosna, mam dwadzieścia lat i to mnie cieszy. / Ty idziesz mi naprzeciw" (*Przedwiośnie*).

Dwa inne wiersze, zaczynające się od incipitów: *** [*I nie rzucę w twoją stronę ani razu dziś spojrzenia*] oraz *** [*Obcy pan z bladą twarzą z ponad czarnej mokki*], stanowią zapis kolejnego międzywojennego przesunięcia kulturowego, a mianowicie przeniesienia flirtu z mieszczańskiego salonu do pogranicznej przestrzeni nowoczesnej kawiarni. Łączy ona atmosferę intymności, cechującą przytulne miejsca zamknięte, rodzącą się w bliskości fizycznej i zażyłości intelektualnej grona ludzi w różnym stopniu sobie znanych, z poczuciem wolności i przypadkowości rodzącym się w miejscach otwartych, co umożliwia – podobnie jak „chodzenie po mieście" – wzajemny ogląd płci, indukującej erotyczne napięcie i niewerbalny flirt. Weźmy rymowany obrazek *** [*I nie rzucę w twoją stronę ani razu dziś spojrzenia*], który można potraktować jako socjologiczne studium kawiarnianej „rozmowy" odbywającej się na dwóch poziomach. Na jednym z nich – nazwijmy go oficjalnym, towarzyskim – toczy się intelektualna dyskusja w mieszanym towarzystwie na temat najnowszej literatury. Na poziomie drugim – sekretnym, intymnym – toczy się erotyczna gra między kobietą i mężczyzną, do której literatura jest tylko pretekstem:

I nie rzucę w twoją stronę ani razu dziś spojrzenia,
usiądziemy przy likierze, […] *par distance.*
Rzucę tylko słówko o Ewersie, parę słówek od niechcenia,
Ty pochwycisz je rozumnie i od razu wpadniesz w trans.

I potoczy się rozmowa lekka, żywa o *Alraunie.*
Światło lampy z abażurem padnie miękko na nasz kąt.

I spodoba ci się pewnie zdanie me o Franku Braunie,
Likier bowiem na mnie działa, więc wygłaszam trafny sąd.

Katalizatorem intelektualnej dysputy i erotycznej gry jest nazwisko Hannsa Heinza Ewersa, niezwykle popularnego w Europie i Polsce w pierwszych dekadach wieku XX niemieckiego autora powieści grozy, kontynuatora literackiej linii Edgara Alana Poe. Jego utwory – ze względu na skandaliczną śmiałość podejmowanych tematów, głównie perwersyjnej erotyki, szaleństwa i przemocy, oraz postawę nietzscheańskiego dystansu, z jaką dowodził istnienia zwierzęcia w człowieku, tylko czekającego na impuls, by przekroczyć granice społecznych norm – uważano powszechnie za kontrowersyjne i dlatego namiętnie je czytano. Powieść *Alraune. Dzieje istoty żyjącej* to najsłynniejsza część tryptyku, w którego skład wchodzą jeszcze *Wampir* i *Uczeń czarnoksiężnika*, powiązane postacią Franka Brauna. Powieść, przetłumaczona w roku 1917 na język polski przez Jadwigę Przybyszewską i opatrzona wstępem Stanisława Przybyszewskiego, która w roku 1921 miała już trzecie wydanie, oparta jest na motywie Frankensteina i dyskutuje gorące na początku wieku XX zagadnienia eugeniczne. Tytułowa Alraune to eksperymentalna „istota żyjąca", urodzona w wyniku sztucznego zapłodnienia prostytutki nasieniem mordercy. Zgodnie z tradycją tego motywu wpisanego przez Ewersa w modernistyczną koncepcję walki płci, Alraune jest amoralna, dopuszcza się skandalicznych czynów i ostatecznie mści na swoim twórcy. Kawiarniana dyskusja o Ewersie, Alraune i Franku Braunie, w której uczestniczy kobiece ja liryczne wiersza Ireny Tuwim, jest nie tylko neutralną emocjonalnie wymianą myśli wykształconych międzywojennych inteligentów, rozważających koncepcję „natury" kobiecej i męskiej wpisaną w tekst literacki, lecz jednocześnie dla dwojga osób w tej grupie jest erotycznym flirtem sprawdzającym, czy i jak działają omawiane idee w rzeczywistości pozaliterackiej. Że działają, tego dowodzić może puenta wiersza, w której dochodzi do głosu *das Ewig Weibliche*, tak często w międzywojniu przywoływana w publicznych dyskusjach na temat nowoczesnego kontraktu płci. Kobiece ja liryczne przekreśla intelektualny potencjał dyskusji o fundamentach relacji damsko-męskich stwierdzeniem mającym źródło w impulsie erotycznym i fizycznej fascynacji: „czym są słowa nasze wobec pięknych ramion twych rysunku / I niedbałej wytworności twych rasowych, suchych nóg?".

Pośród debiutanckich utworów Ireny Tuwim zwracają na siebie uwagę jeszcze dwa inne wiersze: *** [*Obcy pan z bladą twarzą z ponad czarnej mokki*] oraz *** [*Pani – chcąc z karku zgarnąć włosów węzeł gruby*]. Zawierają one w formie skondensowanej wszystkie najważniejsze cechy jej wczesnej poezji, charakterystyczne także dla większości późniejszych utworów. Są to przede wszystkim: sprowadzenie metafory do roli podrzędnej i zamiłowanie do świata rzeczy – zmysłowego ich odczuwania i plastycznego widzenia, z jednej strony ich brutalizowania, z drugiej zaś podkreślania ich intymności, upodobanie do stosowania w liryce nowelistycznych rozwiązań opowiadania realistycznego, a wreszcie faworyzowanie języka codziennego, zbliżającego się wielokrotnie do mowy potocznej:

Obcy pan z bladą twarzą sponad czarnej mokki,
Podniósł na mnie wzrok męski: mądry i głęboki.
[…]
Aromatycznym ciepłem, jak najlepszy trunek,
Spłynął na mnie tych złotych oczu pocałunek.

Nagle, poczuwszy w sercu obce, głuche szmery,
Utkwiłam wzrok w afiszu wczorajszej premiery.

Gdy z serca spłoszonego lęk ustąpił sarni,
Obcy pan z bladą twarzą wyszedł już z kawiarni.

Miejsce akcji wiersza jest zwykle dokładnie określone – w tym wypadku jest to kawiarnia, w innych utworach może to być salon w mieszczańskim domu, deptak w centrum miasta, ogród podmiejskiej willi. Ponieważ sceneria zdarzenia związana jest ze wspomnieniem realnego przeżycia, w wierszu znajduje się zapis wielu wrażeń ubocznych: zapachów, obrazów, dźwięków, sygnałów płynących z własnego ciała. Warstwa uczuciowa wyłania się tu z warstwy realnej; uczucia nie są wyrażane wprost, lecz poprzez gest. Zdarzenie, będące przedmiotem tego tekstu, ma charakter wybitnie intymny, osobisty i realny psychologicznie, a polega na spojrzeniach, którym podmiot liryczny przypisuje znaczenie erotyczne. Publiczny charakter miejsca spotkania z nieznajomym wprawia w ruch wyobraźnię erotyczną i zarazem uniemożliwia praktyczne sprawdzenie fortunności tych założeń. Można powiedzieć, że mamy tu do czynienia z mininowelą o zdarzeniu

tak błahym, że umyka ono oczom reszty bywalców, ale obecne w nim napięcie emocjonalne oraz forma jego rozładowania – nagła decyzja nieznajomego o opuszczeniu kawiarni – zaskakuje zarówno bohaterkę-narratorkę, jak i czytelników jej opowieści. Opowieść ta, jak wiele innych wśród *24 wierszy*, kończy się epigramatyczną formułą, werbalizującą skrywane emocje, np. żal i czułość: „Mogłam przecież wziąć głowę jego w obie dłonie / I pocałować piękne, siwiejące skronie".

Utwór *** [*Pani – chcąc z karku zgarnąć włosów węzeł gruby*] to inny przykład wczesnej poetyki Ireny Tuwim:

> Pani – chcąc z karku zgarnąć włosów węzeł gruby,
> odsłania nazbyt tęgie, brzydkie rąk przeguby.
>
> Przez delikatny chiffon i koronkę białą
> Prześwieca piękne, mleczne i leniwe ciało.
>
> Pan – w ciemnym garniturze uśmiecha się nikle,
> A w duszy mnie znajduje ładniejszą niż zwykle.
>
> Udaje, że nic nie wie, lecz czuje to żona,
> Że się mężowi więcej podobam niż ona.
>
> Mąż w ciemnym garniturze, chcąc dogodzić żonie,
> Przemawia do mnie w suchym i uprzejmym tonie.

Podobnie jak w wierszu poprzednim, wszystko rozgrywa się tu w mikroodległościach – gra emocjonalna między uczestnikami trójkąta erotycznego w typowej sytuacji towarzyskiej przebiega na poziomie mimiki, spojrzeń i gestów, które ja liryczne rejestruje z dokładnością kamery filmowej. Tu także uczucia nie są wyrażane wprost, lecz za pośrednictwem drobnych realiów ubioru, koloru skóry, pozy ciała, tonu głosu. Narratorka nie tylko rejestruje własne subiektywne wrażenia, lecz odtwarza całą dramaturgię emocjonalną sytuacji, jej poszczególne fazy aż do zaskakującej kulminacji – ujętej w epigramatyczną puentę reakcji żony na myśli i zachowanie męża: „Pani – widząc ten manewr, na uśmiech się sili, / Podsuwając mi grzecznie pudełko daktyli". Nie ma tu zapisu żadnej werbalnej rozmowy, ale też nie ma takiej konieczności, uczestnicy trójkąta prowadzą bowiem dialog niewerbalny, w którym rzeczywistymi partnerkami-rywalkami są wyłącznie kobiety. Zdeponowany w niej dramat sprzecznych uczuć podkreśla także język sprawiający wrażenie mowy potocznej, ucodziennionej za pomocą najprostszych

rozwiązań warsztatowych, takich jak pokrywanie się granicy zdania z granicą wersu.

24 wiersze nie zostały odnotowane przez krytykę. A zasługiwały na uwagę, ponieważ – ośmielam się twierdzić – późniejsze utwory Ireny Tuwim nie są już tak oryginalne, jak jej debiut literacki. Paradoks polega na tym, że wystąpiła ona ze swoimi propozycjami poetyckimi zbyt wcześnie, a zarazem zbyt późno. Pod sztafażem młodopolskim ukryte zostały bowiem cechy rozpoznane dopiero przez nadwornego krytyka skamandrytów, Karola Wiktora Zawodzińskiego, po opublikowaniu w roku 1926 jej drugiego zbioru poetyckiego *Listy*. Idzie tu mianowicie o oryginalnie przetworzone inspiracje zaczerpnięte z rosyjskiego symbolizmu i akmeizmu w wersji uprawianej przez Annę Achmatową we wczesnym okresie jej twórczości.

Przyjęcie zarówno *Listów*, jak i *Miłości szczęśliwej* można określić jako generalnie nieprzychylne – okazały się one bowiem pretekstem nie tylko do kolejnego jawnego ataku krytyki na autorki-kobiety, lecz także do zakamuflowanej rozprawy ze skamandrytami. Jedynie Zawodziński, który dzięki studiom w Petersburgu zetknął się przed wojną z formalistami, symbolistami i akmeistami[39], potrafił obiektywnie ocenić utwory Ireny Tuwim. Mimo potwierdzenia najważniejszych zarzutów sformułowanych przez krytykę pod jej adresem – symbolizmu, impresjonizmu i werbalizmu – wskazał w *Listach* grupę wierszy dobrych, a dobrych dlatego, że wykorzystujących poetycki model Achmatowej i kulturowy model „wiecznej kobiecości" skoncentrowanej na miłości:

> Kształt to może być nawet cudzy, nic nie szkodzi: nie chodzi, kto wymyślił, ale jak zastosowano […]. Kilka najlepszych utworów *Listów* ma budowę metryczną i stroficzną, składnię i rytmikę, leksykę i intonację, kompozycję i tematykę najcharakterystyczniejszych wierszy Achmatowej. Wielka poetka rosyjska, przez której usta *das ewig Weibliche* przemówiło najszczerzej i najpiękniej, która musiała utworzyć szkołę nie tylko w Rosji, nie ma uczennicy świetniejszej i pojętniejszej od autorki tych kilku wierszyków. Ten sam w nich główny wdzięk: przeciwstawność potężnego afektu, rozdzierającej skargi z dyskrecją, rezerwą w wyrazie, słownikiem najprostszym, nawet ubogim, oszczędnością środków ekspresji. Prostotę naśladować najtrudniej, tym bardziej wielkiego talentu trzeba, żeby tworzyć własne rzeczy w tak

[39] J. Z. Białek, *Poglądy krytycznoliterackie Karola Wiktora Zawodzińskiego*, Wrocław 1969.

> ściśle obranych ramach. I nic naszemu zachwytowi nie przeszkadza, że rozpoznajemy i właściwości stylistyczne, np. w ekspozycji przeczące konstrukcje, powtórzenia w guście ludowym […], opuszczanie podmiotu zdania tak charakterystyczne dla gorączkowości skarg […]. Twierdzę, że wierszy tych będziemy uczyli się na pamięć, że *Ręce* przytaczane już po recenzjach, wejdą jako istotne arcydzieło prostoty i kompozycji do antologii[40].

Od wydania *Miłości szczęśliwej* Irena Tuwim zaczęła być zestawiana i porównywana już nie tylko z Achmatową, ale także z Pawlikowską i Iłłakowiczówną, które pod koniec lat dwudziestych XX w. zdobyły pozycje gwiazd pierwszej wielkości na firmamencie polskiej poezji kobiecej. Pogląd o poszerzaniu się kręgu autorek inspirujących Irenę Tuwim utrwalił sam Zawodziński, pisząc między innymi: „Drugi jeszcze wpływ daje się wyraźnie odczuć: Pawlikowskiej. Kilka drobnych wierszy, na których to znać […], dalekie są od wdzięku i łatwości inwencji pierwowzoru, od jego ostrych konturów, uderzającego epigramatyzmu, genialnych rysów malarskich”[41]. Zawodziński ponownie więc czyta utwory Ireny Tuwim „przez” utwory innych – co istotne – wyłącznie poetek, nie podejmując próby usłyszenia jej oryginalnego głosu. Pawlikowska nie wpłynęła na Irenę Tuwim, ponieważ zadebiutowała później, tyle że przewyższyła ją dzięki skali swego talentu, w kolejnych swych zbiorach wyostrzając cechy wczesnej poetyki Achmatowej. Jak to się często zdarza w dziejach recepcji, doskonałość utworów poetki późniejszej przysłoniła fakt, że wiele elementów jej poetyki wprowadziła do obiegu literackiego poetka wcześniejsza[42].

Jerzy Litwinow pisze, że „twórczość Achmatowej była dla Zawodzińskiego miernikiem wartości poetów współczesnych i zestawienie ich nazwisk z nazwiskiem autorki *Różańca* stanowiło najwyższą pochwałę”[43]. Mimo że zestawiał z Achmatową także Pawlikowską i Iłłakowiczównę, to właśnie Irenę Tuwim uważał za najlepszą i najbardziej pojętną uczen-

---

[40] K.W. Zawodziński, *Poetki*, „Przegląd Współczesny” 1928, nr 80, s. 506.

[41] Tamże, s. 147.

[42] H. R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja dla nauki o literaturze*, w: tegoż, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, posł. K. Bartoszyński, Warszawa 1999.

[43] J. Litwinow, *Anna Achmatowa w polskiej opinii literackiej*, „Zeszyty Naukowe UAM. Historia” 1968, z. 9; Tamże, s. 528. Patrz także: M. Semczuk, *Anna Achmatowa w Polsce*, w: tejże, *Ewolucja twórczości Anny Achmatowej*, Warszawa 1999.

nicę rosyjskiej poetki. Bez względu jednak na to, jak bardzo cenił Irenę Tuwim, nie zmienia to faktu, że w jego odbiorze była ona zawsze „polską Achmatową", a nie sobą samą. Ponadto pisał o niej jak o „mało znanej poetce", ponieważ również znajomość twórczości Achmatowej w Polsce międzywojennej ograniczała się do wąskiej grupy poetów „przeważnie bliskich skamandrytom"[44]. Proces przenikania poezji akmeistów do literatury polskiej rozpoczął się około roku 1917, kiedy do Warszawy przyjechali pierwsi rosyjscy emigranci. Autorem najwcześniejszych przekładów poezji Achmatowej był Iwaszkiewicz, a kolejne etapy znajomości jej poezji w latach dwudziestych to rok 1923, kiedy ukazała się antologia *Nowej poezji rosyjskiej* (Warszawa), a następnie rok 1925, w którym wyszły *Paciorki* (Wilno). Zainteresowanie Achmatową w kręgu skamandrytów Litwinow wyjaśnia zbieżnością ich poglądów na „istotę poezji": „Tematyka i klasyczna prostota wierszy poetki rosyjskiej była na pewno znacznie bliższa im aniżeli przedstawicielom innych szkół literackich", dlatego „właśnie w twórczości poetów zbliżonych do skamandrytów wystąpiły pewne ślady maniery poetyckiej Achmatowej"[45]. Najwcześniej, bo w roku 1928, zdiagnozował te wpływy Zawodziński w twórczości Ireny Tuwim, ale – jak sądzę – były one obecne, co więcej – zostały twórczo przetworzone, już w debiutanckich *24 wierszach* z roku 1921.

Podsumowanie

Miłość szczęśliwa została wydana w roku 1930. W tym samym roku Irena Tuwim rozwodzi się z Napierskim i ostatecznie wiąże ze Stawińskim, prawnikiem i tłumaczem z języka angielskiego i rosyjskiego[46]. Podczas małżeństwa z Napierskim, przypominającego literacki trójkąt mimetycznego pożądania z Julianem Tuwimem (jako figurą Brata, Mistrza i Poety) w roli głównej – by użyć tu znanego konceptu Rene Girarda – Irena Tuwim starała się realizować model kobiety-poetki, korzystając z najbliższych dostępnych jej wzorców „bycia poetą": wzorca brata, a na-

[44] Tamże, s. 526.
[45] Tamże, s. 527.
[46] *Stawiński Julian (1904–1973)*, w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. VII: R–Sta, red. J. Czachowska, A. Szałagan, Warszawa 2001.

stępnie męża. Jest to wzorzec określony genderowo, rasowo i zawodowo: wzorzec mężczyzny, Żyda, Człowieka Książkowego, rozpięty między antypodami lęku przed wpływem i przymusu oryginalności oraz bujnego życia towarzyskiego i ascetycznej pracy gabinetowej, w którym Kobieta pełni rolę Muzy lub wspierającej Żony i w którym nie ma miejsca na rodzicielstwo. Chcąc zrealizować swoją kobiecość, Irena Tuwim musiała go porzucić i wybrać model „bycia literatką", również określony genderowo, rasowo i zawodowo: model tłumaczki i pisarki dla dzieci, a więc pośredniczki i wychowawczyni, odpowiadający powszechnym wówczas poglądom na temat niesamodzielności umysłowości kobiecej i żydowskiej.

Jako poetka Irena Tuwim nigdy nie była „dość dobra" – porównywana najpierw z bratem, następnie z Achmatową, a wreszcie z Pawlikowską, przez skamandrytów hołubioną; jako tłumaczka znajdowała się „na swoim miejscu". Jej przejście z pola twórczości oryginalnej do przekładu nie było, oczywiście, aktem jednorazowego radykalnego cięcia, lecz odbyło się stopniowo: w pierwszej połowie lat trzydziestych XX w. zamieściła jeszcze kilka wierszy w czasopismach społeczno-kulturalnych i tzw. magazynach dla kobiet, ale generalnie widać wzrost jej aktywności w dziedzinie prozy i przekładu[47]. Po roku 1935, czyli po ślubie ze Stawińskim, jej twórczość poetycka wygasa, by jeszcze raz na chwilę rozbłysnąć podczas drugiej wojny światowej. Dla krytyków nieprzychylnych kobietom piszącym, ale wtajemniczonych w ich rodzinne, towarzyskie i artystyczne związki, biografia i droga twórcza Ireny Tuwim stanowiła widomy dowód potwierdzający popularną w międzywojniu koncepcję „obrony przed zalewem kobiecości w literaturze"[48]. Wyraził ją najdobitniej w roku 1933 na łamach „Wiadomości Literackich" Ludwik Hieronim Morstin: „musimy zajmować się kobietami jako kobietami, intensywniej, z większym zapałem. Pocałunek mężczyzny zwykle ściera z czoła kobiety pocałunek muzy"[49].

---

[47] Dokładne informacje o aktywności literackiej Ireny Tuwim w Dwudziestoleciu międzywojennym zawiera Bibliografia BARA – Kartoteka Bibliografii Literackiej Zawartości Czasopism Polskich XIX i XX wieku (do roku 1939) w Instytucie Badań Literackich PAN.

[48] J. Krajewska, *„Jazgot niewieści" i „męskie kasztele". Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2010.

[49] L. H. Morstin, *Zalew kobiecości*, „Wiadomości Literackie" 1933, nr 21, s. 5.

Angelika Poppa
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Siostra znanej siostry czy poetka nieusłyszana? Twórczość Barbary Czerwijowskiej

Wokół biografii

Życiorys Barbary Czerwijowskiej jest jednym z ważnych elementów kształtujących jej drogę twórczą. Czerwijowska to starsza o 2 lata siostra Kazimiery Iłłakowiczówny[1], poetki związanej z Poznaniem. Obie dziewczynki były owocem romansu ich matki Barbary z żonatym Klemensem Zanem (synem Tomasza Zana – przyjaciela Adama Mickiewicza). Ich ojciec umarł w 1889 roku, zastrzelony w tajemniczych okolicznościach. Nie zdążył dać córkom swojego nazwiska ani zabezpieczyć ich finansowo. Matka odeszła niedługo po nim, po przegranej walce z gruźlicą. Barbara i Kazimiera zostały rozdzielone w dniu jej pogrzebu. Młodsza trafiła na Łotwę, do brata matki, starsza zaś do dalekich krewnych z rodziny Wołków, mieszkających na Białostocczyźnie. Przez pewien czas

[1] Kazimiera Iłłakowiczówna – poetka, prozaiczka, dramatopisarka, tłumaczka. Podczas I wojny światowej siostra miłosierdzia. Jedna z pierwszych kobiet studiujących na uniwersytecie (Uniwersytet Jagielloński). Sekretarz Józefa Piłsudskiego. W 1939 roku ewakuowana wraz z rządem do Rumunii. Do Polski wróciła w 1947 roku, zamieszkała w Poznaniu. Zob. też artykuł dotyczący Kazimiery Iłłakowiczówny w *Wielkopolskim Alfabecie Pisarek*, red. E. Kraskowska, L. Marzec, Poznań 2012.

siostry nie miały ze sobą kontaktu. Ostatecznie obie otoczyła swoją opieką hrabina Zofia Buyno z Zyberk-Platerów, faworyzująca Kazimierę – tę dysproporcję w traktowaniu sióstr można postrzegać jako swoistą metonimię ról, w które obie się wcieliły jako dorosłe kobiety: Barbara – skromna, niedoceniona i życiowo nieporadna, Kazimiera – wybitna i bardziej zaradna. Bohaterka niniejszego tekstu w przeciwieństwie do swej młodszej siostry założyła rodzinę – wyszła za mąż (za niejakiego Czerwijowskiego) i urodziła dwie córki: Krzysię (która ścigana przez bezpiekę za swoją działalność w AK, popełniła samobójstwo) oraz Janinę (w przyszłości wykładowczynię na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych). Barbara zmarła w 1974 roku.

W moich rozważaniach skupię się przede wszystkim na wierszach Barbary Czerwijowskiej. Pokrótce omówię również *Wspomnienia*, spisane pod koniec życia, które są istotnym dookreśleniem jej twórczości poetyckiej. Poezję badałam, korzystając z rękopisów przechowywanych w zbiorach Biblioteki Narodowej (w tece redakcyjnej „Chimery"), zawierających 20 utworów, utrwalonych na mikrofilmie, niedatowanych (przybliżony czas ich powstania to lata 1900–1910), podpisanych pseudonimem (Barbara Zan). *Wspomnienia* zostały opublikowane we fragmentach w poznańskim czasopiśmie „W drodze" (1991, nr 2–6; dostępne również w wersji online; całość składa się z 250 stron maszynopisu).

Wspomnienia poprzedza wstęp Józefa Ratajczaka. Symptomatyczne jest to, że autor jako ich zaletę wskazuje tylko funkcję informacyjną, uzupełniającą wiedzę na temat życia Kazimiery Iłłakowiczówny, pomija zaś zupełnie kwestię wartości artystycznej tekstu:

> Wspomnienia Barbary Czerwijowskiej stanowią na pewno dalszy krok naprzód, uzupełniają życiorys Iłłakowiczówny o ważne i nieznane szczegóły […]. Wielka wręcz szkoda, że autorka *Wspomnień* zatrzymała się na dzieciństwie i wczesnej młodości […], gdyż przy tak wnikliwym zapisie można byłoby się spodziewać bardzo doniosłych uzupełnień innych „białych plam" w biografii Iłłakowiczówny[2].

Na potrzeby publikacji zmieniono również tytuł ze *Wspomnień* – bardziej neutralnych i niesygnalizujących nadrzędno-podrzędnej relacji

---

[2] J. Ratajczak, *„Wspomnienia" Barbary Czerwijowskiej*, „W drodze" 1991, nr 2, s. 62.

pomiędzy siostrami – na: *Kazimiery Iłłakowiczówny lata dzieciństwa i młodości* – tytuł wyraźnie degradujący autorkę, Barbarę Czerwijowską i jej twórczy, indywidualny wkład. Co prawda, podzielony na pięć części tekst zwieńczono wierszami Barbary, które miały zapewne stanowić liryczne podsumowanie wcześniejszych treści, ale osiągnięty efekt pozostaje mocno dyskusyjny. Liryki nie zostały opatrzone żadnym komentarzem (wyłączając informację na temat ich lokalizacji). Z utworów dostępnych w zbiorach Biblioteki Narodowej wybrano zaledwie trzy, w tym dwa niezbyt udane (*Ułuda* i *Tęsknota*) i jeden, moim zdaniem, znakomity – *Samotność*, z którego 31 równych jakościowo strof zacytowano zaledwie trzy. Przypuszczać należy, iż kierowano się jedynie zasadą użyteczności tekstów Barbary wobec celu zasadniczego – wspomnienia Iłłakowiczówny, uzupełnienia jej biografii. W kontekście powyższych uwag naiwnie brzmi nadzieja wyrażona przez Janinę Czerwijowską (córkę Barbary) w liście do redakcji: „Nie wyobraża sobie Ojciec, jak bardzo się cieszę, że *Wspomnienia* Mamy ujrzały światło dzienne, choćby na razie przez małe okienko. Skoro ktoś się tym już zainteresował, może uda mi się to wydać. Chciałabym, żeby choć ta praca mamy przetrwała”[3].

Wspomnienia są napisane prostym, emocjonalnym językiem. Autorka nadużywa infantylizujących tekst zdrobnień (siostrzyczka, mateczka, człowieczek, córeczka itp.) oraz stwierdzeń brzmiących pretensjonalnie: „wszystkie okoliczności pchały ich ku sobie, tak chciało przeznaczenie”; „Matka moja złożyła więc na ołtarzu miłości samą siebie”[4]. Zestawiając fragmenty refleksji na temat dzieciństwa i młodości spisanych przez Czerwijowską z jej wcześniejszymi utworami poetyckimi, należy zauważyć, że w twórczości autorki nastąpił wyraźny regres językowy. Można jedynie domniemywać, co było jego przyczyną. Wydaje się, że relacja łącząca Barbarę z siostrą Kazimierą nie pozostawała bez znaczenia dla rozwoju pisarstwa Czerwijowskiej. Wspomina o tym Ratajczak:

> siostra poetki Barbara Wołk-Czerwijowska, osoba utalentowana zresztą literacko, która w okresie dzieciństwa i wczesnej młodości pisywała wiersze, stanowiąc dla młodszej Kazimiery przykład godny naśladowania. Jak się

[3] J. Czerwijowska, *Fragment listu do redakcji z dnia 15 V 1991*, „W drodze” 1991, nr 6, s. 89.

[4] B. Zan-Czerwijowska, *Wspomnienia*, „W drodze” 1991, nr 1, s. 69.

zdaje, właśnie z tych najwcześniejszych impulsów, z zabawy w sekretarza rymowanego i cichej rywalizacji z pisującą siostrą, wzięła się jej późniejsza twórczość[5].

Tę siostrzaną relację opisuje również sama zainteresowana:

Każda z nas miała odtąd fikcyjnie innych rodziców i musiała nosić inne nazwisko; ta sztuczna kombinacja miała z czasem wywrzeć silny wpływ na wyobraźnię Kazi. W okresach życiowego powodzenia […] wolała ona czasem nie przyznawać się do naszego pokrewieństwa […]. Potrafiła nawet bez trudu wmówić sobie, że przecież nie jesteśmy siostrami […]. Do dziś staram się do niej nie zbliżać podczas publicznych występów, bo to by ją może skompromitowało[6].

Widziała już kiedyś [Kazimiera] próbki moich utworów poetyckich. Rokowano mi wówczas obiecującą przyszłość na tym polu. Tym bardziej ją to zachęciło. Chciała dowieść, że i ona zostanie poetką[7].

Wartościowym kontekstem dla prowadzonych rozważań są także wypowiedzi pani Elżbiety Andrzejewskiej, kustoszki Muzeum-Pracowni Kazimiery Iłłakowiczówny, mieszczącego się w poznańskim mieszkaniu poetki na ulicy Gajowej. To ona opowiada zwiedzającym historię Iłłakowiczówny, nie deprecjonując jednocześnie roli jej siostry:

Siostra Barbara wyszła za mąż za pana Czerwijowskiego. Pisała wiersze, kto wie, czy nie lepsze od Iłłakowiczówny. Fantastycznie tłumaczyła z portugalskiego i hiszpańskiego. Wszystkie jej teksty znajdują się w Ossolineum – czekają na to, aż ktoś się nimi wreszcie zainteresuje. Dlaczego mówię o zasługach starszej siostry... Dlatego, że nie wiem, czy Iłłakowiczówna zaczęłaby pisać, ale kiedyś, jak to siostry, trochę się droczyły. Iłłakowiczówna poszperała w rzeczach Basi, znalazła zeszycik, w którym ta zapisywała wiersze. Iłłakowiczówna była młodsza, nie powiem, że zawistna, ale zawsze

[5] J. Ratajczak, dz. cyt., s. 60.

[6] B. Zan-Czerwijowska, dz. cyt., nr 3, s. 82.

[7] B. Zan-Czerwijowska, dz. cyt., nr 2, s. 76. Zdaję sobie sprawę, że cytowana przeze mnie relacja jest jednostronna. Oczywiście nie należy bezkrytycznie przyjmować słów Barbary. Z pewnością dobrym uzupełnieniem i zrównoważeniem jest w tej sytuacji korespondencja Kazimiery Iłłakowiczówny – wyłania się z niej obraz zupełnie odmienny: Barbary jako siostry nieporadnej i niesamodzielnej, przeciwstawionej zaradnej i przedsiębiorczej Kazi. Por. K. Iłłakowiczówna, *Listy do siostry Barbary Czerwijowskiej z lat 1946–1959*, red. L. Marzec, Poznań 2014.

> wszystko chciała mieć lepsze od siostry – chciała być lepiej wykształcona, lepiej ustawiona, gdy przeczytała Baśki wiersze, to stwierdziła, że skoro pisze, to ona – Kazimiera – napisze lepsze. Nie tylko napisze, ale również wyda[8].

Swoją wypowiedź Andrzejewska opiera przede wszystkim na *Wspomnieniach*, a jej nieco gawędziarski sposób opowiadania, będący parafrazą tekstu Czerwijowskiej, potwierdza jego poznawczą wartość i wykorzystuje artystyczny potencjał, który w pełni uwidacznia się właśnie w formie mówionej.

Wokół poezji

Chronologicznie twórczość liryczna Czerwijowskiej przypada na środek Młodej Polski, czyli początek modernizmu. Rozpoznania teoretyków, zwłaszcza Briana McHale'a (dotyczące co prawda powieści modernistycznej i postmodernistycznej, jednak na tyle uniwersalne, że można je także odnieść do poezji), pozwalają dostrzec w utworach pisarki zarówno cechy modernistyczne (w taki sposób klasyfikowane przez badaczy), neoromantyczne, jak i postmodernistyczne[9]. W twórczości poetki współistnieją bowiem różne elementy: z jednej strony pojawia się relacja człowiek-natura, motywy wędrówki i młodości, sakralizacja walki, topos kobiety-matki (które według Eugenii Łoch modernizm zapożyczył od romantyzmu), z drugiej zaś akty performatywne (ustanawianie rzeczywistości), przybliżanie poprzez falsyfikację, zamazywanie tożsamości (określane jako postmodernistyczne)[10].

Wiersze Barbary cechuje duża ambiwalencja w kreowaniu lirycznego świata – przejawia się ona na przykład w opisie natury: sielskiej,

---

[8] Cytując panią Elżbietę Andrzejewską, korzystam ze swoich prywatnych zapisów rozmów z nią.

[9] Por. B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, w: *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Płaza, Kraków 2013. McHale twierdzi, że modernizm i postmodernizm sytuują się w opozycji do siebie. Teksty często zawierają elementy ich obu, czytelnik zaś m.in. w akcie odbioru decyduje, które z nich uczyni dominantą.

[10] Por. E. Łoch, *Kreacje postaci kobiecych matek w wybranych tekstach literackich i paraliterackich okresu Młodej Polski*, w: *Modernizm i feminizm: postacie kobiece w literaturze polskiej i obcej*, red. E. Łoch, Lublin 2001.

przyjaznej, bezpiecznej, ale także złowrogiej i zagrażającej człowiekowi. Niejednoznaczna jest również relacja między osobą a przyrodą – prymat obu jest zmienny. Charakterystyczne dla tej poezji są również płynność i uniwersalność stosowanych metafor i epitetów (pierś ziemi, pierś jeziora, pierś wody, trupia ziemia, trupi księżyc), które jednak nie umniejszają wartości tych tekstów. Całość jawi się jako twór niezwykle dynamiczny, nieprzedstawiający odbiorcy jednolitego i konsekwentnie kształtowanego obrazu świata, wskazując tym samym na warsztat poetki początkującej, choć już niezwykle obiecującej.

Autorka wyraźne nawiązuje do wizji natury oraz jej wpływu na człowieka ukazanych w balladach Adama Mickiewicza i Bolesława Leśmiana. Biorąc pod uwagę fakt, iż Barbara pisała swoje wiersze w młodości, prawdopodobnie tworzyła równolegle lub nawet wcześniej niż autor *Dwojga ludzieńków*, nie powielała zatem jego poetyki, dysponując pokrewną umiejętnością:

Staw (fragmenty)

Jak całun na wodzie leży
Czerń jodeł wysokopienna;
W okrągłej czarze wybrzeży
Woda zielona i senna.

[…]

Patrzają w wodne zwierciadło
Wędrowne chmury na niebie,
A nad głębiną zapadłą
Las czarnych trzcin się kolebie.

A kiedy wieczór zapadnie
Na granatowe topiele,
Śpiewa i woła ktoś na dnie,
Przecudne grają kapele.

Podobieństwo przywołanego utworu do *Świtezianki* Mickiewicza wydaje się ewidentne, zwłaszcza jeśli przypomnimy fragment romantycznej ballady, opisujący nocny krajobraz: „Jeżeli nocną przybliżysz się dobą / I zwrócisz ku wodom lice, / Gwiazdy nad tobą i gwiazdy pod tobą, / I dwa obaczysz księżyce […] / Nieraz śród wody gwar jakoby w mieście

/ Ogień i dym bucha gęsty, / I zgiełk walczących, i wrzaski niewieście”[11]. W obu utworach woda pochłania (zawiera w sobie) człowieka, pełni funkcję zwierciadła, a noc jest czasem odkrywania tajemnic. Również usytuowanie zbiornika wodnego w obu tekstach jest podobne.

Warto również wspomnieć o liryku *Godzina miłości*, stanowiącym przekład *L'heure eqxuise* Paula Verlaine'a, jednak na tyle swobodny, że można go traktować jako tekst autonomiczny, inspirowany. Jest on udaną próbą uchwycenia momentu świtania, przywodzącą na myśl formalnie bardziej oszczędny, jednak konceptualnie pokrewny, wiersz Leśmiana *Przed świtem* (opublikowany w 1935 roku). Ciekawy i godny odnotowania jest również fakt, iż Czerwijowska w niektórych swoich utworach konfrontuje poetykę romantyczną z nowatorskimi rozwiązaniami formalnymi. Taka sytuacja ma miejsce w wierszu *Ból*:

Ja obłędna, ja Matka bolesna
Mego syna zmartwiałe ciało,
Mego syna kamienną głowę
Na mem łonie kołyszę i tulę.

Na mem łonie kołyszę do spania
Mego syna członki najmilsze,
I obmywam łzami do trumny,
I całuję go w usta umarłe.

I całuję go w czoło wychódłe,
Skąd odeszła jasność na wieki,
Patrzę w oczy jego nieżywe,
Wpółprzywarte zastygłą powieką.

I pochylam się cicho, cichutko...
Śpiewam piosnkę smutną jak żałość.
Las się śmieje i wiatr się śmieje
Mojej piosnce dziwacznie żałosnej.

W zacytowanym utworze Czerwijowska wyeksponowała elementy, które nazwałabym zhiperbolizowaną kobiecością: piosenka, zdrobnienia, powtarzanie elementów silnie (wręcz intymnie) kobiecych, np.

[11] A. Mickiewicz, *Świtezianka*, w: tegoż, *Wybór poezyj*, t. 1, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1974, s. 105.

łono. Lidia Krawczyk określiła takie zjawisko mianem „kobiecego przebierania się za kobietę", „wyjątkową hiperbolizacją cech kobiecych, które należy kojarzyć z maskaradą"[12]. Owa teatralność (implikowana przez przesadną kobiecość) w sposób szczególny odznacza się na tle innych liryków poetki – dominują w nich często: motyw szlachetnej walki, wędrówki, zachęta do czynu, a zatem tematy zasymilowane, z reguły podejmowane przez mężczyzn[13]. Co więcej, motyw matki opłakującej syna jest typowo romantyczny (m.in. według Eugenii Łoch). W przypadku analizowanego wiersza nawiązanie do poetyki romantycznej wzmacnia efekt komiczności, przerysowania, przerostu estetyki nad treścią.

W wierszach Czerwijowskiej można dostrzec także zjawisko zamazywania tożsamości, płciowej ambiwalencji podmiotu:

Ukojenie

Ja szum – ja wiew –
Ja wielki poszept drzew
W błękitnym skwarze południa...
Ja chłód, ja woń,
Ja wiatr co chłodzi skroń,
Ja święta przy drodze studnia.

Ja głąb – ja srebrny staw,
Ja złota bujność traw,
Kwiat, co pod stopy się ściele...
Wędrowny słońca słup...
Ja zapomniany grób
Gdzie młode krzewi się ziele.

Zasygnalizowana powyżej niejednoznaczność płciowa podmiotu (podwójność: męski i żeński) nie jest jeszcze oczywista, owa płciowość została bowiem przetransponowana na elementy natury, co rozmyło skutki transgresywnych utożsamień: ja-słup; ja-studnia. Takie rozwiązania artystyczne spotykają się tu z elementami kojarzonymi z trady-

---

[12] Por. L. Krawczyk, *Camp jako przyjemność*, w: *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, red. P. Oczko, Warszawa 2008.
[13] Por. K. Kralkowska-Gątkowska, *„Lepsza" kobiecość w tekstach Marii Komornickiej*, w: *Modernizm i feminizm: postacie kobiece w literaturze polskiej i obcej*, red. Eugenia Łoch, Lublin 2001.

cją, ładem, harmonią, zespoleniem z naturą, czego formalnym wyrazem okazuje się regularna rozpiętość sylab w 4, 6 i 8 wersie oraz regularny układ rymów. Ponownie – jak w wierszu *Ból* – to, co utożsamiane z porządkiem i tradycją zostaje użyte jako degradujące wzmocnienie, dystansujące poetkę od rozwiązań artystycznych, do których zdawała się być przywiązana.

Na szczególną uwagę zasługuje zdecydowanie najlepszy wiersz Czerwijowskiej zatytułowany *Samotność* – monumentalny, liczący 31 strof utwór, napisany 11-zgłoskowcem z regularnym układem rymów i niezmiennym na przestrzeni całego tekstu wysokim poziomem stylistycznym, który ujawnia się m.in. w oryginalnych metaforach, sugerujących nieprzeciętną złożoność wyobraźni, np. „droga jak płaczka na granicach świata / Co włosy słała saniom pod płozy". Jego bohaterami lirycznymi (o ewidentnej prowenienicji romantycznej) są samotni, młodzi ludzie („niech w niebo rośnie młoda życia pycha"), szaleni szaleństwem, które pozwala widzieć więcej, upojeni tytułową samotnością, wolni („Bo będą strzegli duchowie mocarni / Jego wolności i jego męczarni"), zmierzający do samozagłady („ja, ślepa ćma nocna"). Dominantą semantyczną tego utworu jest doskonale wykreowana graniczność sensów, wieloznaczność. Tytułową samotność charakteryzuje swoista aksjologiczna niejednoznaczność – z jednej strony podmiot mówiący porównuje ją do białej, świętej dziewicy, z drugiej określa mianem diabelskiej pani świętych i proroków, tym samym uwidaczniając sprzeczność. Ciekawym zabiegiem poetyckim zastosowanym przez Czerwijowską jest użycie dwóch rodzajów podmiotu: zbiorowego i pojedynczego (kobiecego), dzięki czemu udało jej się osiągnąć efekt naturalności (który równoważy wspomnianą metaforykę, odciążając nieco stylistykę całego wiersza), swoistego *in statu nascendi* wypowiedzi. Co więcej, długość wiersza pozwala na wytworzenie wrażenia pędu, paradoksalnej, realizującej się w tym utworze, dynamicznej retardacji. Tę różnorodność podmiotu (zbiorowy-męski, pojedynczy-męski, żeński)[14] można także interpreto-

---

[14] Niejednoznaczność gramatyczną podmiotu widać np. we fragmentach: „W cudne mię światy wodziłaś! Za tobą / Szłam, ślepe ręce podając przed siebie"; „I pod kopytem głuchy tętent dzwoni.../ I słyszysz, żeśmy sami, bo w ślady/ Lecą za nami wojsk błędnych plejady / […] / I płyną duchy we wichrach polotne,/ Jak my wygnańce, i jak my samotne". W dalszej części utworu podmiot wchodzi w rolę Ikara (Ikara-romantyka), przemawiając jego głosem: „I poznać nicość własną... i zrozpaczeni /

wać inaczej – jako element dezintegrujący, zmieniający status zastosowanej poetyki romantycznej, tak jak miało to miejsce we wcześniej analizowanych utworach. Który z nich dominuje i czy w istocie któryś dominuje? Moim zdaniem odpowiedzi na to pytanie poetka udziela w jednym z ostatnich wersów utworu: „Tak my się bracia módlmy! I ja z wami / Choć jestem jak ta wyklęta...". Tożsamość sytuuje się gdzieś pośrodku – między męskim podmiotem zbiorowym a wyodrębnieniem siebie-kobiety. Sądzę, że za pośrednictwem takich zabiegów artystycznych Barbara Czerwijowska łączy neoromantyzm z najodważniejszymi dążeniami młodopolskich pisarek (m.in. Marii Komornickiej).

Czerwijowska – Iłłakowiczówna

Status Iłłakowiczówny jako artystki jest bezdyskusyjny i odpowiednio afirmowany (zwłaszcza w poznańskim środowisku literackim[15]), z kolei o Barbarze Czerwijowskiej wiemy niewiele. Tymczasem jej twórczość można uznać za przeciwwagę dla dzieł autorki *Ikarowych lotów*, przeciwwagę, której nie należy jednak rozumieć jako opozycji. Teksty obu kobiet mają charakter komplementarny – dzięki ich zestawieniu możliwe jest bowiem dookreślenie poetyckich inspiracji Kazimiery (uwzględniając aspekt chronologiczny, jako jedno z ich źródeł należy wskazać właśnie liryki siostry), wyeksponowanie różnorodności obu poetyk oraz porównanie (momentami z przewagą na korzyść Barbary) wartości ich utworów.

W poezji Kazimiery Iłłakowiczówny również zauważalne są nawiązania do romantycznej i młodopolskiej ballady, ludowości oraz osobliwej, kojarzącej się w pierwszej kolejności z Mickiewiczem i Leśmianem, wizji natury[16]. Jej twórczość w wielu miejscach wykazuje także

---

Daremność, i tę głuchą niemoc czynu, / Co jest, jak kruche ziarenko bursztynu, / Toczone falą szumiącą przeznaczeń... / I Ikarowych piór wzloty zawodne, / I dusz nadludzkie wysiłki – bezpłodne.// Bo wiem, że chwila nadejdzie dla ducha, / Kiedy się oczy oślepłe otworzą".

[15] Dowodem uznania jest ustanowienie Nagrody im. Kazimiery Iłłakowiczówny przyznawanej za najlepszą debiutancką książkę poetycką roku.

[16] *Umarła panienka ukazuje się spoczywającemu* przywodzi na myśl Mickiewiczowską *Romantyczność*, zaś *Dziw* czy *Leśne dziwo* – Leśmianowskie ballady.

podobieństwo do tekstów starszej siostry. Zestawienie zacytowanego wcześniej wiersza *Staw* z utworem Iłłakowiczówny *Leśne jezioro* sprowadza się w zasadzie do następującej konstatacji: porównanie ze sobą dwóch początkowych wersów obu liryków eksponuje poetycki kunszt Czerwijowskiej, jej zanurzenie w poetyckiej materii, które zdaje się być bardziej romantyczne z ducha. Kazimiera pisze: „Ciemna jest woda w leśnym jeziorze, / nic jej pocieszyć nie może”[17], zaś Barbara: „Jak całun na wodzie leży / Czerń jodeł wysokopienna”. Autorki posługują się wierszem o stałej liczbie sylab w wersach, regularnym układem rymów, kreują podobną sytuację liryczną. Za pośrednictwem ich pisarstwa odbiorca poznaje dwie artystyczne drogi: poetycki absolutyzm Barbary oraz doskonałą prostotę liryków Kazimiery. Obie formy świadczą o artystycznym potencjale tworzących je osobowości i w równym stopniu zasługują na uwagę.

Istnieją przesłanki, które pozwalają domniemywać, iż Kazimiera Iłłakowiczówna inspirowała się zinterpretowanym powyżej lirykiem Barbary (*Samotność*). W co najmniej dwóch jej wierszach (*Ikarowe loty* oraz *Bunt młodości*) mamy do czynienia z takim samym obrazowaniem: sytuacja liryczna i bohaterowie są łudząco podobni: młodzi, zbuntowani szaleńcy, dążący do samozagłady. Kazimiera zastosowała bardziej skondensowaną formę, rozbiła treść zawartą przez Barbarę w jednym, długim utworze, na kilka wierszy, zachowując jednak formę utworu o stałej liczbie sylab w wersach, z regularnym układem rymów. Wykorzystała także koncept podwójnego podmiotu, który jednak (ze względu na lakoniczność formy) nie był tak efektowny, jak w przypadku tekstów Czerwijowskiej. Tym, co w sposób szczególny potwierdza relacyjność poezji obu sióstr jest fakt, iż Kazimiera, tytułując swój wiersz i debiutancki tom: *Ikarowe loty*, posłużyła się sformułowaniem stworzonym przez Barbarę: „Ikarowych piór wzloty zalotne”, niejako parafrazując je w sposób niepozostawiający wątpliwości.

---

[17] K. Iłłakowiczówna, *Leśne jezioro*, w: tejże, *Wiersze zebrane*, t. 1, Warszawa 1971, s. 327.

Joanna Grądziel-Wójcik
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Niepozorność wierszy Wisławy Szymborskiej[1]

Niepozorność proponuję uznać za celową strategię wierszy Wisławy Szymborskiej, jej indywidualną poetycką dykcję, będąca wyrazem tyleż świadomego wyboru, co osobistych predyspozycji autorki. Realizuje się ona na wielu poziomach tekstu, poczynając od niepozornych bohaterów i przedmiotów jej poezji (by wspomnieć choćby o tarsjuszu, chomiku wspiętym na dwóch łapkach czy listku sałaty, który śni się żółwiowi), przez niepozorny punkt widzenia (myślę tu o eks-centryczności, spojrzeniu bezosobowym lub należącym do podmiotu tak niepozornego, jak pastylka na uspokojenie), po niepozorny – kamuflujący swą poetyckość – styl i język, obniżający rangę tematu, rozbrajający patos i ważność, dokładający trudu, by słowa wydały się lekkie. Być może sedno tej poezji stanowi ów trud niepozorności, której manifestem – niepozornym, a jakże – mogą stać się takie teksty jak *Niektórzy lubią poezję*, *Wielka liczba* czy *Obmyślam świat*. Tytułowa kategoria jest tu oczywiście rozumiana metaforycznie na różne sposoby, będąc jednocześnie tyleż siłą przyciągającą tej poezji, ile jej ograniczeniem – grą z czytelnikiem, któremu zdaje się, że styka się

[1] W tekście wykorzystuję fragment artykułu *„The sense of form" in the poetry of Wisława Szymborska and Czesław Miłosz"*, „Philological Studies. Literary research", Warszawa 2013, Issue 3(6), Part 1.

z poezją łatwą i zrozumiałą; zasłoną, wymagającą od odbiorcy, by ją zauważył i zinterpretował.

Niepozorny znaczy 'niczym się niewyróżniający', 'niezauważalny', 'pospolity', 'przeciętny', 'nierzucający się w oczy', 'niezwracający uwagi swoim wyglądem'. Parametry jednoznacznie wskazują na niewielkość, nieważność, niereprezentacyjność, niepierwszoplanowość. W języku Szymborskiej to „niefrasobliwy styl", „mieszanina wzniosłości z mową pospolitą", „nic zwyczajnego", „nieprzyjazd" do miasta, „pobieżny egzamin / składany w prowizorycznym pomieszczeniu", apologia „nieważności", zgodnie ze zwątpieniem, że „to co ważne / ważniejsze jest od nieważnego", „nieczytelne" „znaki, sygnały"; roślina w tej poezji jest „słaba", zwierzę „niewielkie", a ludzie – „ostrożni, małostkowi i śmieszni"[2]. Wyraźna jest tu tendencja do umniejszania i upotocznienia, lekceważącego tonu, uzwyczajnienia rzeczy, stanów i osób, o których mowa. O ważnych i głośnych sprawach Szymborska wypowiada się cicho i jakby przy okazji, zamiast poetyki krzyku wybiera powściągliwą, ściszoną refleksję, np. gdy opowiada o losie swego pokolenia w wierszach sprzed socrealistycznego debiutu lub gdy wychwala socjalizm i jego przywódców. Nie można powiedzieć, że jej twórczość jest „arcykobieca", jak np. u Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, gdyż kobiecość jej wierszy (w jej wierszach) jest właśnie niepozorna, tzn. niepierwszoplanowa, konsekwentnie obecna i warta osobnej refleksji. Bohaterek jest w jej poezji wiele i to one są tak naprawdę ważne: „ta kobieta" z *Vermeera*, ta z *Pejzażu*, ta z *Wietnamu*, Kasandra, żona Lota, całe mnóstwo dziewczynek, niekoniecznie wytworów pamięci autobiograficznej, trudno więc się zgodzić, że „Szymborska […] – jak pokazują krytyczne świadectwa – prowokuje do tego, by czytać ją – w takim stopniu, w jakim to tylko możliwe – poza czy ponad kategorią płci"[3]. Niepozorne opracowanie tego tematu sprawia, że wydaje się on w tej poezji nieobecny – autorka dokłada bowiem trudu, by pozostał niezauważalny. Pozornie niepozorna jest też pamięć poetki, która skarży się na trudne z nią życie; pozornie nieosobistą poezję Szymborskiej zamieszkuje gro-

[2] Wszystkie cytaty z wierszy Wisławy Szymborskiej podaję za wydaniem: W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, wydanie nowe, uzupełnione, Kraków 2010.

[3] Zob. J. Kisiel, *Szymborska po Pawlikowskiej*, w: *„Niepojęty przypadek". O poezji Wisławy Szymborskiej*, red. J. Grądziel-Wójcik, K. Skibski, Kraków 2015, s. 33.

no najbliższych jej osób, zaś w późnych wierszach ważną rolę pełni pamięć autobiograficzna[4].

Pomijając zatem to, co ważne, „bo nie ma innego sposobu", ze świadomością, że „to, co odrzucam, liczebniejsze jest" i działając „kosztem nieopisanych strat", jak mówi poetka w *Wielkiej liczbie*, skupię się przez moment na tym, co być może najbardziej niepozorne w tej poezji, ale też najbardziej jej własne – na kształcie wierszowym. Jak pisał Stanisław Balbus, zrezygnować należy z „z mikroskopowych analiz tkanki językowej wierszy", bo „tym razem materia poetycka okazuje się zbyt delikatna, zbyt wrażliwa, i nawet najbardziej wyostrzonym lancetem łatwiej ją uszkodzić, niż wydobyć na światło dzienne jej tajniki"[5]. Z kolei zdaniem Arenta van Nieukerkena relację między formą (dźwiękiem) a treścią cechuje w poezji autorki *Wielkiej liczby* nieproblematyczność[6] i łatwo tezą tą objąć również przestrzeń budowy wierszowej. Nawet jeśli jest to sytuacja powszechna, to jednak czujność i uważność interpretatora nie powinna dać się tej niepozorności uśpić; choć „Szymborska nie należy do poetów »nastawionych na komunikat«, bez końca zastanawiających się nad stosunkiem słowa do rzeczy i bez przerwy »podejrzewających język«", to jednak podejrzewa ten świat również za pomocą medium, jakim jest wiersz. Choć słowo (to wierszowane) celem i tematem tej poezji nie jest, to jednak nie jest również przezroczyste[7]. Na tej pozornej wersyfikacyjnej nieproblematyczności czy też – niepozornej problematyczności tych wierszy – chciałabym się chwilę zatrzymać.

Metafizyczne i antropologiczne pytania Szymborskiej, wielokrotnie omawiane przez badaczy jej twórczości, przenoszą się bowiem także na poziom decyzji wersyfikacyjnych, forma wiersza staje się sprawdzianem dla nieogarnianej, wciąż wymykającej się rzeczywistości, a tekst przez swój wierszowy kształt ujawnia autorski światopogląd. Choć poetka raczej nie wypowiada się na ten temat, forma nigdy nie

---

[4] Zob. A. Rydz, *Wisławy Szymborskiej „trudne życie z pamięcią"*, w: *„Niepojęty przypadek"...*, dz. cyt., s. 70–89.

[5] S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 1996, s. 8–9.

[6] A. van Nieukerken, *Wisława Szymborska i cudowność odczarowanego świata*, w: tegoż, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998, s. 373–374.

[7] Zob. J. Kwiatkowski, *Przedmowa* [do:] W. Szymborska, *Poezje*, Warszawa 1970.

jest dla niej bezinteresowna, zawsze intensywnie zaangażowana w semantykę. Czesław Miłosz pisał, że każda postać życia ma swoją „tonację", którą wiersz musi odgadnąć i zwracał uwagę na właściwy sposób „ustawienia głosu", „zmysł formy", brak którego widział u niektórych twórców, niewykorzystujących w pełni możliwości mowy wierszowanej[8]. Poeta chciałby:

> Zamieszkać w zdaniu, które byłoby jak wykute z metalu. Skąd takie pragnienie? Nie żeby kogoś zachwycić. Nie żeby utrwalić imię w pamięci potomnych. Nienazwana potrzeba ładu, rytmu, formy, które to trzy słowa obracamy przeciwko chaosowi i nicości[9].

Zarówno dla Miłosza, jak i Szymborskiej założony „ład, rytm, forma" stanowią warunek poezji, mającej bronić przeciw chaosowi i nicości Ziemi Ulro, gdyż pewne sprawy „są dziś nie do pomyślenia prozą"[10]. Inaczej jednak „myśli wierszem" Miłosz, pragnąc zdania wykutego z metalu, inaczej Szymborska, która buduje zdania niepozorne właśnie, potoczne, prozopodobne, pospolite.

Balbus pisał w odniesieniu do Miłosza o „walce z wierszem", która jest również „walką o wiersz, o nową harmonię, która nie byłaby automatycznym, inercyjnym lub »magicznym«, pozaświadomym działaniem muzycznego wzorca mowy"[11]. Badacz wskazywał na charakterystyczną dla autora *Nieobjętej ziemi* antynomię między poezją inkantacji, czyli skłonnością do śpiewnej, regularnej rytmiki a „atonalną harmonią" mowy poetyckiej[12]. Oba kody, rytmiczny i arytmiczny, współdziałają ze sobą i rywalizują, co dynamizuje wiersz i potęguje jego wielogłosowość. Tej trudnej symfonii nie da się wysłyszeć w wierszach Szymborskiej. Poetce zdarza się sięgać po systemy regularne z rzadka i ze ściśle określonych powodów, jej wiersz wolny zdaniowy zbliża się w poezji do naturalnego toku mowy potocznej. Szymborska doskonali swój asystemowy, swobodny trochej, przeplatany amfibrachem – naj-

---

[8] Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 834.

[9] Tamże, s. 906.

[10] S. Balbus, *„Pierwszy ruch jest śpiewanie". (O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne)*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 463.

[11] Tamże, s. 470.

[12] Tamże, s. 482.

bardziej potoczny z możliwych w języku polskim sposób wierszowania, symulujący naturalny tok oraz tempo wypowiedzi. W tej poezji żyje tradycja awangardowego wiersza Tadeusza Peipera, amuzycznego wiersza składniowego, podkreślającego rytm własny zdania. Rozmiar, długość i kształt wersów zależą tu od budowy zdania i logicznego, retorycznego toku myślenia. Są też projekcją istnienia. U Szymborskiej jak u Miłosza – choć na innych zasadach – da się zauważyć specyficzną „czułość" formy wiersza: tekst również przez swoją konstrukcję wersową, ów „zmysł formy", stara się wyrazić indywidualne nastawienie i sposób percepcji autora, jego stosunek do rzeczywistości, stając się instrumentem jej poznania i odczuwania.

Wiersz stanowi zatem szczególny s t a n s k u p i e n i a f o r m y powodujący wzmożenie i koncentrację uwagi. Z wersyfikacyjnych zakamarków tekstów da się wyczytać to, co umyka w bezpośrednim sformułowaniu sensów, ironicznie je podminowując lub modyfikując. Jeśli uczynić poezję organem poznania, który uczestniczy w pracy nad stawaniem się świata, to próbom zbliżenia się do niego w sukurs przychodzi właśnie forma wiersza numerycznego. Jeśli jednak u Miłosza rytm pojawia się jako przebłysk odwiecznej zasady, ujawnienie tajemnicy, to w poezji Szymborskiej funkcjonuje na prawach konceptu, choć tu również toczy się szczególna „walka z wierszem".

„Walka z wierszem"

Wiersz *Obmyślam świat* pochodzi z tomu *Wołanie do Yeti* z 1957 r., uznawanego za drugi, właściwy debiut poetki, i odczytywany jest często na tle przemian politycznych w Polsce po Październiku 1956. Podkreśla się zwłaszcza jego rozliczeniowy charakter wobec utopii ideologicznego szczęścia, jaką miała nieść literatura agitacyjna, podporządkowana doktrynie socrealizmu[13]. Tekst ten z pewnością należy do najważniejszych, programowych utworów poetki, stanowiąc swego rodzaju manifest wolności słowa, autorskie *credo* – nieprzypadkowo umieszczony został przez autorkę na początku *Wyboru wierszy* z 1979 r. „Obmyślanie"

[13] Zob. W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków 2001, s. 79.

lepszego świata, jego „wydania drugiego, poprawionego", odsyła zarówno do świata realnego, jak i do jego subiektywnej projekcji. Wiersz mówi zarazem o otaczającej nas empirii, wypełnionej bólem, śmiercią i strachem, jak i jej udoskonalonej poprzez sztukę wersji, skazanej na brak bólu, brak strachu i łagodność (niepozorność) śmierci. Oba światy wzajemnie się tu definiują i interpretują, pokazując swoje możliwości i ograniczenia.

Autorefleksja w tym wierszu dotyczy nie tylko koncepcji i zadań sztuki słowa, ogarnia także problematykę całej twórczości Szymborskiej. Mówiący o micie Księgi i stylizujący się nań tekst uznać można za mikromodel tej poezji, skupiający w sobie najważniejsze jej tematy: należy do nich komunikacja (nie tylko międzyludzka), natura, przemijanie, miłość, cierpienie, sen, utopia, śmierć. Koncept z rybą rozwinięty zostanie *W rzece Heraklita*, ujmowanie przyrody w kategoriach artystycznych stanie się często wykorzystywanym chwytem w wierszach mówiących o relacjach między sztuką a życiem, paradoksy miłości i czasu wypełnią lirykę miłosną, sen wielokrotnie stwarzać będzie okazje do „konszachtów z umarłymi", a obłaskawiona śmierć stanie się główną, choć często utajoną bohaterką wielu utworów Szymborskiej. *Obmyślam świat* demonstruje również możliwości niejednoznacznej ironii, gra frazeologizmami i wyliczeniami, oszczędnie stosuje metaforę, a przede wszystkim wykorzystuje wersyfikacyjne możliwości formy.

Wbrew pozorom ten napisany wierszem wolnym tekst, nie jest wolny od reguł ani neutralny rytmicznie – znaleźć w nim można ukryte uporządkowania jambiczne, trocheiczne i amfibrachiczne. Rytm narzucają już dwa pierwsze wersy, powtarzając cztery jamby z hiperkataleksą, i ten jambiczny motyw powracać będzie w całym wierszu, w różnych odmianach, nieregularnościach i przeplotach.

ᴗ / | ᴗ / | ᴗ / | ᴗ / ᴗ
Obmyślam świat, wydanie drugie,
ᴗ / | ᴗ / | ᴗ / | ᴗ / ᴗ
wydanie drugie poprawione,

Jednak w tej samej strofie, zapowiadającej kreację lepszej rzeczywistości, już w trzecim wersie jamb zostaje ironicznie podważony: rozregulowanie przypada na wersy będące parafrazą pełnego tytułu *Nowych*

Aten księdza Benedykta Chmielowskiego, pierwszej polskiej encyklopedii powszechnej z XVIII w., wskazując jednocześnie na nieprzydatność i ludyczność projektu naprawy świata.

ᴗ / ᴗ ᴗ /
idiotom na śmiech,
ᴗ ᴗ ᴗ / ᴗ ᴗ /
melancholikom na płacz,
/ ᴗ ᴗ / ᴗ
łysym na grzebień,
/ ᴗ / ᴗ
psom na buty.

W drugiej strofie dominuje naturalny dla polskiego języka rytm trochejów z amfibrachami w wygłosach wersów, z dwoma znaczącymi wyjątkami: przesunięcie akcentu pojawia się w słowach „słownik" i „życie".

/ ᴗ | / ᴗ
Oto rozdział:
/ ᴗ | / ᴗ | ᴗ / ᴗ
Mowa Zwierząt i Roślin,
/ ᴗ | / ᴗ | ᴗ / ᴗ
gdzie przy każdym gatunku
/ / ᴗ | ᴗ / ᴗ
masz **słownik** odnośny.
/ ᴗ | / ᴗ | ᴗ / ᴗ
Nawet proste dzień dobry
(/) ᴗ | / ᴗ | / ᴗ
wymienione z rybą
/ ᴗ | / ᴗ | ᴗ / ᴗ
ciebie, rybę i wszystkich
ᴗ / ᴗ | ᴗ / ᴗ
przy **życiu** umocni.

W trzeciej strofie powraca jamb, emocje mówiącego podmiotu rosną i wiersz zdaje się rytmicznie przyspieszać. Jeśli bowiem połączymy dwa następujące po sobie wersy i uwzględnimy akcenty poboczne w dłuższych wyrazach, uzyskamy regularny rytm jambicznego dwunastozgłoskowca ze średniówką po 7 sylabie (12 [7+5]), podkreślony dodatkowo rymami, występującymi tylko w co drugim wersie:

ᴗ / | ᴗ (/) | ᴗ / | ᴗ
Ta, dawno przeczuwana,
ᴗ (/) | ᴗ / | ᴗ / | ᴗ
improwizacja lasu!
ᴗ (/) | ᴗ / | ᴗ / | ᴗ
Te aforyzmy jeża
ᴗ / | ᴗ (/) | ᴗ / | ᴗ
jesteśmy przekonani,

/ | ᴗ / | ᴗ /
nagle w jawie słów
/ | ᴗ / | ᴗ /
Ta epika sów!
(/) | ᴗ / | ᴗ /
układane, gdy
ᴗ / / | ᴗ /
że **nic**, tylko śpi!

Tu jednak również rytm zostaje zakłócony: w ostatnim wersie tego fragmentu akcent pada na drugą sylabę: „nic". Żartobliwy i emocjonalny ton wypowiedzi zmienia się w strofie następnej, poświęconej „Czasowi" i pokazującej niezależność miłości od praw przemijania w idealnym świecie. Równy rytm jambów z hiperkataleksą, który zagarnia akcenty poboczne, naprowadza na biologiczny rytm kosmosu i natury – wszak prawodawca tego systemu, „ten, co kruszy góry" – „obecny jest przy gwiazd krążeniu". Jeśli nienaruszalny, odwieczny porządek czasu wyznacza tu jamb, to jest jednak coś, co mu się wymyka: refleksyjnie wyróżniony przez podmiot „czas", „zbyt" nadzy kochankowie oraz ich „dusza" w ostatnim wersie wskazują na to, co indywidualne i wyjątkowe. Dodatkowo piąty wers rozregulowuje wpadający w koleiny rytmu fragment („oceany przesuwa i który"), sugerując potencjalnie niszczycielski charakter boskiej mocy:

/ / ᴗ / ᴗ
Czas (rozdział drugi)
ᴗ / ᴗ (/) ᴗ / ᴗ ᴗ
ma prawo do wtrącania się
ᴗ / | ᴗ / | ᴗ / | ᴗ / ᴗ
we wszystko czy to złe, czy dobre.
ᴗ / | ᴗ / | ᴗ / | ᴗ / ᴗ
Jednakże – ten, co kruszy góry,
ᴗ ᴗ / ᴗ ᴗ / ᴗ ᴗ / ᴗ
oceany przesuwa i który
ᴗ / | ᴗ / | ᴗ / | ᴗ / ᴗ
obecny jest przy gwiazd krążeniu,
ᴗ / | ᴗ / | ᴗ / | ᴗ / ᴗ
nie będzie mieć najmniejszej władzy
ᴗ (/) | ᴗ / | ᴗ ᴗ / | / ᴗ
nad kochankami, bo **zbyt** nadzy,

ᴗ / | ᴗ / | ᴗ (/) | ᴗ / ᴗ
bo zbyt objęci, z nastroszoną
/ ᴗ | ᴗ / | ᴗ (/) | ᴗ / ᴗ
duszą jak wróblem na ramieniu.

Piąta strofa zaczyna się jambicznie, ale od drugiego wersu zaczynają się pojawiać amfibrachy, których rozkołysany rytm przynosi uspokojenie, znieczulając obraz starości, cierpienia i śmierci. Raz jeszcze możemy połączyć ze sobą po dwa wersy, spięte rymami: pierwszy z drugim oraz czwarty z piątym dają razem powtórzenie tradycyjnego polskiego trzynastozgłoskowca (13 [7+6]) z tendencją do uporządkowania jambicznego; współbrzmieniem rymowym połączone są też wersy trzeci i dwa ostatnie, które stanowią siedmiozgłoskowiec, czyli część przedśredniówkową poprzedniego formatu. W wersie „Ach, więc wszyscy są młodzi" można wyróżnić dwa amfibrachy poprzedzone dodatkowym akcentem („Ach"), a wers „Śmierć, kiedy chcesz, przychodzi" mógłby być regularnie jambiczny, gdyby nie jeden wyjątek: wyłamujące się z wersów i z rytmu słowo „śmierć". To jedyny tak krótki wers w całym tekście.

/ ᴗ | ᴗ / | ᴗ / ᴗ
Starość to tylko morał
ᴗ / ᴗ | ᴗ / ᴗ
przy życiu zbrodniarza.
/ | ᴗ / ᴗ | ᴗ / ᴗ
Ach, więc wszyscy są młodzi!
ᴗ / | ᴗ / | ᴗ / ᴗ
Cierpienie (rozdział trzeci)
/ ᴗ | / ᴗ | / ᴗ
ciała nie znieważa.
/
Śmierć,
/ ᴗ / ᴗ / ᴗ
kiedy śpisz, przychodzi.

W tej zwrotce w rytmiczny porządek nie dają się wpisać „starość" i „śmierć". Łagodnie kołyszący amfibrach niepozornie rozprzestrzenia się w następnej strofie, która rozwija wizję bezbolesnej śmierci, spokojnego odchodzenia w rytm muzyki. Ale również wewnątrz tego fragmentu toczy się „walka z wierszem" – tym razem jamby i trocheje stopniowo ulegają dominującym i kończącym strofę amfibrachom:

ᴗ / | / ᴗ
A **śnić** będziesz,
ᴗ / ᴗ | ᴗ / ᴗ | ᴗ / ᴗ
że wcale nie trzeba oddychać,
ᴗ / ᴗ | (/) ᴗ / ᴗ
że cisza **bez** oddechu
ᴗ / ᴗ | ᴗ / ᴗ
to niezła muzyka,
/ ᴗ | / ᴗ | ᴗ / ᴗ
jesteś mały jak iskra
ᴗ / ᴗ | ᴗ / ᴗ
i gaśniesz do taktu.

Przed regularnym amfibrachem bronią zaznaczone w tekście frazy, wskazujące na małość i kruchość (niepozorność) niedoskonałego człowieka wobec zniewalającej mocy śmierci. „Walka" z rytmicznym uporządkowaniem zostaje jednak przegrana, czego świadectwem strofa przedostatnia, najsilniej uporządkowana w całym wierszu: to dziewięciozgłoskowiec jambiczny z nieregularnościami tylko w nagłosach wersów. Co więcej, zamykający wersy jamb z hiperkataleksą przemienia się w kołyszący amfibrach:

/ / | ᴗ / | ᴗ / | ᴗ / ᴗ
Śmierć tylko taka. <u>Bólu więcej</u>
/ ᴗ | ᴗ / | ᴗ / | ᴗ / ᴗ
miałeś trzymając różę w ręce
ᴗ / | ᴗ / | ᴗ (/) | ᴗ / ᴗ
i większe czułeś <u>przerażenie</u>
/ ᴗ | ᴗ / | ᴗ / | ᴗ / ᴗ
widząc, że płatek spadł na ziemię.

I tu jednak zauważyć można próby podważenia uspokajającej regularności. Ów drugi, niepokorny (choć niepozorny) głos wiersza ujawnia się dzięki umieszczeniu w ważnych miejscach wersu słów semantycznie istotnych: „śmierć" pojawia się na początku pierwszego wersu, a w wygłosach następnych: „bólu więcej" i „przerażenie". Ten dyskretny dysonans wzmocniony zostaje także silnym tokiem przerzutniowym. Ból, śmierć i trwoga krzyczą tu jakby wbrew kojącemu rytmowi, nie mogąc pomieścić się w sztywnym gorsecie metrum.

Ostatnia strofa pozornie zaczyna się jak zwykle, czyli jambicznie, ale rezygnuje z hiperkataleksy w wersach, które wydobywają końcowe „tak" i „Bach". Wyraziste jest zwłaszcza krótkie „tak" pozostawione w klauzuli pierwszego wersu:

/ / | ᴗ / | ᴗ / | ᴗ /
Świat tylko taki. Tylko tak
/ ᴗ | ᴗ / | ᴗ / | ᴗ / ᴗ
żyć. I umierać tylko tyle.
ᴗ / | ᴗ / | ᴗ / | ᴗ /
A wszystko inne – jest jak Bach
ᴗ / ᴗ / ᴗ
chwilowo grany
ᴗ / ᴗ
na pile.

Dwa ostatnie wersy zostają znacznie skrócone: doskonała muzyka wygasa, kończy się jej władza. Wersy te można odczytać albo jako jamby, albo jako amfibrachy i to wahanie po raz kolejny ujawnia odbywającą się w tekście „walkę z wierszem".

Obmyślam świat w warstwie semantycznej przynosi kuszącą wizję ulepszonego (pozornego) świata – wersyfikacyjna analiza wiersza ujawnia jednak rytmiczne zamieszanie, wewnętrzną walkę z metrum, której odpowiada na poziomie sensów ambiwalentny stosunek wobec utopijnej wizji doskonałej rzeczywistości; niepozorność wiersza zderza się z pozornością świata. Jeśli przeczytamy wertykalnie niepoddające się rytmicznej regularności wyrazy, otrzymamy alternatywny wobec jednoznacznie optymistycznego projektu słownik: życie, nic, czas, dusza, starość, śmierć, śnić, cisza, śmierć, świat, żyć. Najważniejsza, dwukrotnie wyodrębniona w wierszu jest „śmierć", bo to przeciw niej powstaje w tekście rytmiczna samoobrona – odbywa się nieudana próba wtórnej muzykalizacji świata. Miłosz w *Dalszych okolicach* pisał: „Szukam, co jest najmocniejszym przeciwieństwem *smrt*. / I myślę, że muzyka. Muzyka baroku"[14]. Maksymalistyczny projekt na miarę muzyki Bacha nie może się jednak powieść, wykreowany świat jest bowiem „tylko taki" – czyli uproszczony, wymyślony, pozorny. „Świat" to nie tylko „żyć i umierać", ważniejsze jednak staje się owo

[14] Cz. Miłosz, dz. cyt., s. 529 (podkreślenie autora).

„wszystko inne", co przydarza się człowiekowi pomiędzy aktem urodzenia i śmierci, wypełniając swą nieistotnością jego życie. Rzężące brzmienie piły jest nieudolnym naśladowaniem mistrzowskiej partytury, ale też jedyną możliwą, bo ludzką właśnie, jej realizacją. Niepozorny instrument wygrywa walkę z pozorem doskonałości. Wewnętrzna walka z rytmem staje się manifestem sprzeciwu wobec jakimkolwiek odgórnie zaplanowanym porządkom i despotycznym ograniczeniom, jakie narzucić może w imię idei każdy system, zarówno metryczny, jak i polityczny czy metafizyczny.

Niepozorność potraktować można bowiem jako zaprzeczenie pozorności. Pozorny znaczy 'niebędący tym, czym się wydaje', a zatem iluzoryczny, nieprawdziwy, nierzeczywisty, powierzchowny, rzekomy, złudny, udany, sztuczny, zmyślony, symulowany... Wydanie drugie poprawione jest pozorne. Podskórny – niepozorny, bo niemal niezauważalny – bieg wersyfikacji przeciwstawia mu się, neguje i podważa to, co powiedziane zostało wprost: jego nie/pozorność polega na zaprzeczeniu bezpiecznej iluzji, nierzeczywistości życia bez tego, co prawdziwe, autentyczne, rzeczywiste – czyli bolesne. Niepozorność wierszy Szymborskiej odsłania to, co nieme i ukryte, co domaga się specjalnej uwagi – uważności – i czułości. Ujawnia grozę istnienia, dreszcz nicości. Niepozorne jest Rzeczywiste, cokolwiek to znaczy.

Tomasz Mizerkiewicz
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Twórczość niepozorna i nowa fenomenologia. O wierszach Piotra Szewca

Liryka Piotra Szewca, która stanie się poniżej przedmiotem bliższego opisu, na różne sposoby odwołuje się do twórczości niepozornej. Pierwszy tomik poetycki, *Całkiem prywatnie*[1], swoim tytułem zapowiadał konwencję mowy wycofanej w dziedzinę nieoficjalną, znajdującą się poza publicznie nagłośnionymi i zauważalnymi sprawami. Rzeczy relacjonowane w stylu „całkiem prywatnej" rozmowy kierowane były do „tych którzy mnie teraz rozumieją" (CP 5), jak można było przeczytać w inaugurującym zbiór wierszu *Coś innego*. Wspólnota odbiorcza wyznaczana w ten sposób powstawała poza uregulowanymi i uznanymi kanałami komunikacyjnymi literatury, wystarczała samej sobie, spełniała się w „tu i teraz", nie szukała perspektywy ponadlokalnej czy długiego trwania. Zarysowywana przez Szewca tymi wyraźnymi gestami konwencja twórczości niepozornej znajdowała następnie potwierdzenie w dobieranej tematyce i konkretnych rozwiązaniach poetologicznych.

Uwagę bohatera lirycznego przykuwały z reguły sprawy drobne, znajdujące się poza przestrzenią poważnych i doniosłych społecznie

---

[1] P. Szewc, *Całkiem prywatnie*, Kraków 2006. Kolejne dwa zbiory poezji to: *Moje zdanie*, Kraków 2009; *Cienka szyba*, Kraków 2014. Cytaty z tych wydań zaznaczam jako CP, MZ, CS i podaję numer strony.

czy kulturowo obserwacji. Niekiedy poeta posługuje się wprost interesującą nas kategorią, mówiąc, że tasznik „niepozorny przed połową maja zakwitł białymi drobnymi kwiatami" (MZ 48). Ale opisuje też inne umykające często spostrzeganiu obiekty: przyklejone do asfaltu ulicy pióra przejechanego przez auto gołębia, rzeczy wyrzucone na miejski śmietnik, lecącą nad Bielanami płachtę papieru, bezładne słowa zasłyszane w autobusie itd. Należałoby powiedzieć, że tematem wiersza stają się niemal z reguły przedmioty w powszechniejszym odczuciu niewarte uwagi, jakoś może i znane, ale zbyt niepozorne właśnie, percepcyjnie osłabione z racji ich uzwyczajnienia lub oczywistości. Bardzo często wiersze Szewca zawierają reminiscencje z dzieciństwa spędzonego w Zamościu w domu na poły gospodarskim. Bohater liryczny przypomina sobie zdarzenia, stany pogody, widoki, których literackie rekonstrukcje chciałoby się wręcz odczytywać przy użyciu metod studiów nad codziennością. Wchodzenie na strych, prace w polu, zakupy na rynku, spotkania z sąsiadami – wszystko to ostentacyjnie przewidywalne i powtarzalne.

Ponieważ chodzi o sferę codziennego „krzątactwa", należałoby za Ewą Kraskowską poszukać związku tego, co niepozorne w twórczości Szewca z doświadczeniem kobiecym[2]. Związek ten okazuje się łatwy do wskazania, gdyż wspominany dom rodzinny to przede wszystkim rzeczywistość tworzona na co dzień przez osobę babki bohatera. W ogóle spotykamy w tej poezji w znacznej mierze świat starych kobiet, które lubią do siebie pójść na ploty, chodzą regularnie do kościoła, załatwiają przeróżne sprawunki, a przede wszystkim biorą na siebie ciężar codziennych domowych trosk. Jeżeli do tego dodać ważną postać matki bohatera i krąg jej spraw, to otrzymamy twórczość krążącą w dużej mierze wewnątrz kobiecych horyzontów przeżyć i z nich wywodzącą zasady opowiadania. Dodatkową zatem motywacją do uznania wierszy Szewca za odwołujące się do konwencji twórczości niepozornej byłaby kwestia powiązania ich z pomijanymi, bo rutynowymi i budującymi codzienność, praktykami kobiet. One także opowiadają o wszystkich swoich sprawach „całkiem prywatnie" tym, którzy (lub które) je „teraz rozumieją".

---

[2] Zob. E. Kraskowska, *Polskie pisarstwo kobiet w XX wieku – projekt syntezy*, „Ruch Literacki" 2012, nr 2.

Pod względem poetyki Szewc wybiera poezję sprozaizowaną, bliską naturalnym stylom mówienia. Bohaterowi wspomnianego autotematycznego utworu trudno nawet odpowiedzieć, czy jego teksty to wiersze czy też proza poetycka, stąd proponuje, aby widzieć w nich „coś innego". Wybiera przeto tryb mówienia słabo określony rodzajowo, po prostu odmienny od typowej prozy i typowego wiersza, przy czym odchodzi od nich nie w kierunku formy nowatorskiej, lecz ku formie nieoznaczonej, mocno bezkształtnej, przesuniętej w stronę mowy niepozornej, uzwyczajnionej, silnie zanurzonej w strumieniach języka codziennego i jego pragmatycznych użyciach. Kontekstowe i praktyczne deformacje języka chętnie przy tym notuje, chwytając raz po raz przekręcenia, np. gdy ktoś mówi „fotel z komiksu" (zamiast „komisu"). Nie oznacza to – co pora wyraźniej zaznaczyć – bynajmniej braku konstrukcyjnej finezji. Wiersze Szewca z pewnością są umiejętnie stylizowane na twórczość niepozorną, posiadają bowiem liczne, dyskretnie poukrywane, mówiąc po Jakobsonowsku, ekwiwalencje wyrazowe. To utwory, które czasem dopiero przy uważniejszej lekturze ujawniają, jak bardzo przemyślany został każdy akcent rytmiczny (a wydaje się, że to mało zrytmizowana poezja), każdy ornament stylu, chwyty powtórzenia i kontrastu, liczne figury słów i myśli, gry motywów, sygnały genologiczne i in. W tym sensie spotykamy dzieło, które pod niepozorną mową skrywa sporo kunsztu, zaskakuje dającymi się uchwycić podczas skrupulatnych analiz aluzjami i kryptocytatami, tworzy silne obramowanie estetyczne wypowiedzi dzięki stosowanej z upodobaniem ekfrazie. Wynikałoby z tego, że Szewc proponuje czytelnikom ciekawie pomyślany eksperyment z twórczością niepozorną, wchodzi na jej obszary, aby ujawnić i poddać czytającym do przemyślenia pewne wymiary estetyczne owego piśmiennictwa. Uparte obstawianie przy tej konwencji wynika z chęci skorzystania z tego, co oferuje jej dyskretnie przejawiający się potencjał estetyczny.

Aby opisać sprawdzany na wiele sposobów przez Szewca estetyczny potencjał twórczości niepozornej, chciałbym posłużyć się pojęciami nowej fenomenologii. Skłania do tego m.in. zauważalna u autora *Mojego zdania* skłonność do rejestrowania w liryce akcji percepcyjnych związanych z niepozornymi tasznikami i innymi obiektami, których zjawianiu się w polu uwagi bohater liryczny towarzyszy skrupulatnym opisem. Tłem dla poniższego odczytania będą zatem prace literaturo-

znawcze Rity Felski[3], Marielle Macé[4], Hansa Ulricha Gumbrechta[5] oraz współczesna filozofia estetyki Martina Seela[6]. Rozpoznając specyficznie fenomenologiczny potencjał tej poezji będę miał też w pamięci niedawną pracę Zofii Król o kategorii uważności[7]. W kontekście prac wymienionych badaczek i badaczy można postawić tezę, iż specjalny, trochę peryferyjny status twórczości niepozornej bierze się z tego, że należy ona – mówiąc słowami Gumbrechta – do kultury obecności danego czasu. Tworzona jest nie dla zawiązywania relacji logicznych, hierarchizacji, fabularyzacji i interpretacji, które to przykładowo wymienione aktywności zakładają dystans oraz odnoszenie się do świata widzianego jako gra znaczeń. Swoje zadanie widziałaby raczej w rozpoznaniu tego, jak współistnieją ze sobą pewne zjawiska, tworząc wspólnie coś w zasadzie afabularnego – zbiorowość równorzędnych obiektów postrzeganych jako obecne. Prezentowane przedmioty, fakty, wypadki zdają się drobne, pozbawione ciężaru znaczeniowego czy symbolicznego, o osłabionych powiązaniach wzajemnych, gdyż nie stanowią uporządkowanego i celowego układu, lecz zbiór obiektów pojawiających się razem i naraz jako konstelacja. W ten sposób rozumianej twórczości niepozornej wraca Arystotelesowska teoria znaku jako relacji formy i substancji, tekst literacki, powiedziałaby Macé, nie jest przez czytelnika deszyfrowany, lecz w głównej mierze doświadczany jako kształt pewnego bycia, dającej się odczuć wręcz materialnie, namacalnie obecności.

Kierujący swych czytelników ku podobnym propozycjom estetycznym Szewc komponuje swoje wiersze prawie zawsze niczym Seelowskie „prezentacje konstelacyjne". Zbudowane są one jako luźno powiązane ze sobą, następujące jeden za drugim opisy przedmiotów, zmian atmosferycznych, osób, krótkich spostrzeżeń, wspominanych zdarzeń.

---

[3] R. Felski, *Uses of Literature*, Malden i Oxford 2008.

[4] M. Macé, *Ways of Reading, Modes of Being*, "New Literary History" 2013, nr 2.

[5] Nawiązuję do trzech prac H.U. Gumbrechta: *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford 2004; *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a Hidden Potential of Literature*, Stanford 2012; *After 1945. Latency as Origin of the Present*, Stanford 2013.

[6] M. Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, przeł. K. Krzemieniowa, Kraków 2008.

[7] Z. Król, *Powrót do świata. Dzieje uwagi w filozofii i literaturze XX wieku*, Warszawa 2013.

Niekiedy utwór zostaje rygorystycznie podporządkowany czytelnej zasadzie enumeracji, częściej jednak wyliczenie jest co najwyżej elementem mniej uporządkowanych, słabiej zaszeregowanych przez mówiącego faktów i uwag. Niemal w każdym wierszu pojawia się ów rodzaj prezentacji konstelacyjnej, bohater liryczny układa z wymienianych przedmiotów lub zapamiętanych słów ich niedokończone, urywające się ciągi. Wiersze nie zawsze posiadają mocne puenty, często zakończenia tylko podtrzymują nadrzędny porządek konstelacyjny. Można powiedzieć, że czytelnik spotyka się z układami o różnie umieszczanych miejscach węzłowych, decydujących o połączeniach zestawionych ze sobą elementów. Charakterystyczne dla tych zbiorów nazwań są wyrażenia lub zdania urwane w połowie, a o znaczeniu podobnego toku wypowiedzeniowego świadczy gra pauzami wersyfikacyjnymi, które używane są nieraz, aby korzystać z mocno odczuwalnych przerzutni, dających ów efekt przerywanego, zawieszanego zdania. Dodatkowo, mówiący stara się niedopełniane lub przerzucane fragmenty tak wiązać z otoczeniem wyrazowym, by pojawiały się choćby na krótki moment percepcyjny różne mylne, ale dopuszczalne składniowo powiązania zestawianych wyrazów. Pomaga w osiąganiu owego efektu rzekomych połączeń między przerywanymi i rozpoczynającymi się frazami brak interpunkcji, który ponadto jeszcze wzmacnia odczuwalność swobodnego, konstelacyjnego sposobu zestawiania umieszczonych w wierszu składników. Za przykład omawianej konstrukcji niech posłuży wiersz *Snop światła*:

> Budziłem się gdy snop światła padł na podwórko poruszyły się źdźbła
> trawy podniosły kolorowe pióra gołębie zakołowały i dwie czarno-białe
> krowy jak co dzień przekroczyły próg obory słońce podnosiło się powoli
> dziadek wpuszczał wiadro do studni babcia upomniała Piotrusiu bo się spóźnisz
> za uchylonym oknem bez pachniał w kuchni ogień trzaskał fajerki dźwięczały
> myślałem że tak już będzie tymczasem piec wystygł jabłka zgniły wrony
> wydziobały kukurydzę tyle pustego miejsca dokoła we mnie ciemność
> rozrasta się słowa gasną
>
> (CS 8)

Pierwsza, opisowa część wiersza buduje obraz poranka składający się z szeregu niepozornych czynności i minizdarzeń. Wyliczenie daje

efekt ich równoczesności i równoważności, która nie zachęca do uwydatnienia któregoś z nich, lecz do utrzymywania ich nienachalnej, ale cały czas odczuwanej aktywności w percepcji czytelnika. Zdaniem Seela, w ten sposób przedstawiane obiekty „jawią się", co oznacza, że istnieją jako pozbawione gotowych, np. funkcjonalnych znaczeń, ukazują się w swojej potencjalności, gotowości, otwartości na bycie każdą z wielu dających się wyobrazić ról. Poprzez zaprezentowanie ich jako „jawiących się" bohater mówiący w wierszu buduje odczucie ich obecności. Nie mówi przecież, czym dokładnie były, lecz cały czas podkreśla, że były, że intrygowały swoim istnieniem, „jawiły się".

Na tym nie wyczerpują się estetyczne korzyści z zastosowania konwencji twórczości niepozornej w wierszu Szewca. Jak widzieliśmy, w prezentowanym konstelacyjnie świecie należało się choć na chwilę zanurzyć, uruchomić synestezyjną grę wrażeń, poruszeń wzrokowych, słuchowych i zapachowych, doprowadzić do przenikania się tych doznań. A skutkiem owego specjalnego trybu odbioru musi okazać się odczucie nastroju przywoływanego z pamięci poranka. Z pewnością można powiedzieć za Gumbrechtem, że nie przeczyta utworu ktoś, kto nie uwzględni specjalnej stawki, o jaką toczy się gra w niektórych tekstach, a którą jest nastrój. Wiersz Szewca staje się w tej perspektywie formą dla osobliwej substancji nastroju, dla jego dziwnego istnieniowo przejawiania się. Sygnałami wzmacniającymi dodatkowo jakości tekstu spod znaku *Stimmung* byłyby motywy atmosferyczne, jak choćby rozpoczynający dzień „snop światła" czy podnoszące się słońce. Ważniejsze może zresztą znaczenie od motywów miałyby elementy prozodii, czyli enumeracyjny tok wypowiedzi, a także to, że wiersz zbudowany został w całości jako jedno wielkie wypowiedzenie. Precyzyjniej należałoby chyba powiedzieć, że z powodu usunięcia znaków interpunkcyjnych wiersz ten to kompozycja wymagająca do czytelnika wyboru siły prozodyjnych podziałów, co powoduje, że czytający aktywnie współtworzy narastający wraz z lekturą nastrój utworu. Tym samym prozodia i forma poetycka tekstu pozwalają odczuć obecność przeszłej rzeczywistości, nastrajają czytającego, przysposabiają do kontaktu z nią.

Po części opisowej wiersza pojawia się wszakże kontrastująca z nią część refleksyjna, opowiadająca o przepadaniu zaprezentowanego świata dzieciństwa, jego dezintegracji, stąd inicjalnemu „snopowi światła" odpowiada kontrapunktowo „ciemność", która się rozrasta i towarzyszy

temu „gaśnięcie” słów. Dowiadujemy się, że bohater mówiący przeżywa pokazywany świat naraz jako obecny i zanikający. Wiersz jest nie tyle, powiedziałby Seel, o dawnym „spotkaniu ze światem”, ile z racji późniejszego, nieudanego spotkania, proponuje czytającemu różne możliwe „spotkania ze spotkaniem świata”. W tej skomplikowanej formule chodziłoby o dokonujące się w utworze poszerzenie dających się pomyśleć odniesień do prezentowanej rzeczywistości. Dwa sposoby określania przez bohatera jego relacji z małym światem dzieciństwa również „jawią się”, relacje te nazywane są poetycko, gdyż chodzi o wskazanie na pewien krąg wyobrażeń i nazwań jedynie przybliżających rodzaj spotkania ze światem. Czytelnik będzie przeto mógł odczuć, że te spotkania miały miejsce, doznać ich obecności, za każdym razem w nieco inny sposób być przy tych spotkaniach, towarzyszyć im, ale osłabione zostanie jego pragnienie dookreślenia charakteru tych spotkań z racji zaangażowania w owo towarzyszenie.

Druga część wiersza moduluje zarazem pojawiający się na początku rodzaj nastroju. W pierwszej zaprezentowany został świat, którego sposób istnienia okazuje się teraz bardzo niejasny. Zamiast porannego snopu światła czy kolorowych piór gołębi dostępne są jedynie zastępujące je nagle obrazy wystygłego pieca i zgniłych jabłek. Gumbrecht zauważa, że tego rodzaju prezentacje związane są z nastrojem wynikającym ze stanu ukrycia[8]. Coś, co było obecne, gdzieś się ukryło, odeszło i nie wiadomo, gdzie się znajduje i w jakiej formie istnieje. Dawny świat dzieciństwa zdaje się namacalnie nieobecny. W wierszu pojawiają się typowe dla topiki owego szczególnego nastroju motywy rozpoznane przez Gumbrechta. Rozrastająca się ciemność i pustka ukazują stan bez wyjścia, a także rodzaj zamknięcia. W innych tekstach poetyckich Szewca spotkamy także motyw „złej wiary”, czyli opowieści o tym, jak reprezentanci dawnego świata nie chcą lub nie mogą porozumieć się z bohaterem, robią rzeczy niezrozumiałe i nieczytelne, pojawiają się dziwnie odmienieni (niekiedy służy temu konwencja oniryczna). Wszystko to skłania do pytań o to, jak i gdzie jest obecne to, co się skryło. Ponieważ nastrój ten, jak sądzę, nasila się w wierszach autora *Całkiem prywatnie*, zacytuję jeszcze utwór *Nie znam innego świata* z ostatnio wydanego tomu poetyckiego:

---

[8] Zob.: H.U. Gumbrecht, *After 1945…*, dz. cyt.

Jak pies Cygan wieczorem spuszczony z łańcucha biegam
od stodoły do drogi nie znam innego świata rozglądam się
choć ciemno płoszę koty słucham obwąchuję tu pniak tam
gumowe koła wozu i ślady kopyt za drzwiami obory krowy
przez sen postękują siwa klacz macha ogonem obgryzam
wyrzucone pod krzak bzu kości przy studni popijam wodą
gdy zaczynają piać koguty zdyszany przynoszę w zębach na próg
ochłap świtu

(CS 43)

Prezentowany świat rodzinnej zagrody zamojskiej został w całości przesunięty w stronę ciemności, przeszedł w stan ukrycia symbolizowanego w wierszu przez noc. Dramatyzm sytuacji bohatera lirycznego bierze się z deklarowanego radykalnego uzależnienia od owego znikającego w mroku świata, jedynego mu znanego, stąd rozpaczliwa determinacja, aby zbliżać się na każdy, nawet psi sposób do jego ukrytej gdzieś postaci. Bohater „jak pies Cygan" decyduje się na poszukiwanie po omacku, dzięki grze zmysłów, bardziej czy mniej widocznych śladów skrytej w nocy, wciąż jakoś istniejącej byłej rzeczywistości. Powraca Gumbrechtowski motyw zamknięcia i braku wejścia, może jest i sporo „złej wiary", czyli mylnych wrażeń zmysłowych, z których dedukować trzeba rozpadający się co chwila fantomowy kształt ukrytego uniwersum. Intensywne starania poznawcze i opisowe kończą się uchwyceniem „ochłapu świtu". Rekonstruowany w niepewny sposób ukryty świat dzieciństwa zostawia, jak widać, jedynie marną resztkę, ledwie pożywny odpadek swej obecności. Niewyraźny świt nie jest metaforą żadnej kojącej i dającej radość spełnienia iluminacji, lecz niezadowalającą odpowiedzią na nienasycenie poznawcze kogoś spragnionego namacalnego kontaktu z przeszłością.

Warto przy tej okazji zauważyć, że narastający w wierszach Szewca nastrój wywoływany stanem ukrycia, utajenia, wycofania się czegoś i przeniesienia w trudne do określenia miejsce, byłby w świetle ustaleń Gumbrechta sytuacją coraz powszechniej pojawiającą się w literaturze i kulturze szeroko rozumianej współczesności. W jego książce *Po roku 1945* pojawiło się wskazanie na czas powojenny jako okres rozwinięcia się związanego z tym nastroju, który w przeróżnych formach dominuje ponoć do dziś. Nie wchodząc w dyskusję nad zasadnością diagnozy autora *Produkcji obecności*, można stwierdzić, że niewątpliwie

wskazał on na coś, co jest ważne dla całego projektu artystycznego Szewca. Już w pierwszej powieści *Zagłada* pisarz opisywał jako obecny zniszczony na zawsze przedwojenny – także żydowski – Zamość. W późniejszej twórczości albo pracował na rzecz efektów obecności (powieści *Zmierzchy i poranki*, *Bociany nad powiatem*), albo wykrywał niepokojącą aktywność procesów wywołujących stany ukrycia czegoś obecnego. Można zatem powiedzieć, że w pisarstwie Szewca dochodzi do właściwego dla niej udramatyzowania, niepowtarzalnego związania przemiennych stanów obecności oraz ukrycia świata pokazywanego w utworach i przeżywanego przez bohaterów. Towarzyszą temu wspomniane nastroje, ich liczne modulacje, wahania, przeskoki od wiersza do wiersza. Tym samym są to dzieła, które w perspektywie Gumbrechta należeć muszą do najbardziej reprezentatywnych dla współczesnej kultury obecności.

Przedstawiony powyżej bardzo szkicowo przypadek wierszy Piotra Szewca stanowi zatem dość konsekwentną próbę sprawdzania estetycznej wartości literatury niepozornej. To w niej kryją się nowe możliwości twórcze związane z percepcyjnymi, oglądanymi na sposób fenomenologiczny zdarzeniami stającymi się udziałem bohatera lirycznego baczącego na przebieg swych spotkań ze światem. Liryczne konstelacje na pozór nieważnych przedmiotów i zdarzeń dają czytającemu możliwość zanurzenia w ich równoczesnym byciu oraz zaznania w ten sposób ich obecności, odczucia „jawienia się" owych drobnych faktów i postrzeżeń. Podobnie pomyślane, niepozorne kompozycje wierszowe wynikają z potrzeby aktywnego uczestniczenia we współczesnej poecie kulturze obecności. Jedynie poprzez grę niepozornymi percepcyjnie, dyskretnymi, ulotnymi jak nastrój walorami możliwy jest indywidualnie pomyślany wariant owej kultury obecności, na własny sposób skomponowany układ tego, co obecne i ukryte, „jawiące się" i znikające w nieustającym dramacie form bycia.

Niepozorność (auto)biografii – proza niepozorna

Tatiana Czerska
Uniwersytet Szczeciński

„Mieć własną, nie narzuconą mi duszę". O Marii Bunin-Kasprowiczowej i jej twórczości pozornie niepozornej

Na twórczość Marii Kasprowiczowej z domu Bunin, kuzynki poety, laureata Nagrody Nobla Iwana Bunina, która w 1911 roku poślubiła Jana Kasprowicza, składają się: *Dziennik* (pierwsze wydanie: rok 1932), tomy szkiców *W naszym górskim domu* (opublikowany w 1969 roku) oraz *Spadające księżyce. Z pamiętników* (wydany w 2001 roku). Zmarła w 1968 roku autorka za życia opublikowała właściwie tylko jedno dzieło – liczący pięć tomów *Dziennik* z lat 1910–1933. Wszystkie pozostałe teksty mają charakter wspomnieniowy i niejako wyrastają z *Dziennika*, stanowiąc jego suplement, wydane po śmierci autorki z powstających na przestrzeni wielu lat maszynopisów i notatek. Mój artykuł składać się będzie z dwóch części: pierwsza poświęcona zostanie *Dziennikowi*, druga – szkicom zebranym w tomie *W naszym górskim domu*.

Dziennik Marii Kasprowiczowej jako praktyka tożsamościowa

Panuje powszechny pogląd, że historia dzienników w Polsce zaczyna się od Żeromskiego i Gombrowicza, a dzienników kobiecych – od Nałkowskiej i Dąbrowskiej. Tymczasem Maria Kasprowiczowa w 1932

roku (trzeba tutaj zauważyć, że druga dekada Dwudziestolecia międzywojennego to okres dominacji kobiet w literaturze) zdecydowała się wbrew niektórym doradcom opublikować swoje prowadzone jeszcze od czasów panieńskich zapiski. Miała świadomość, że w Polsce taki krok jest czymś bez precedensu, że może ją narazić na ostrą krytykę: „Żadna Polka tego by nie napisała. Jest to rosyjski ekshibicjonizm"[1]. Za rzecz wcześniej w naszym kraju niebywałą można uznać samą publikację tego rodzaju pism: dzienniki traktowano jako pisarstwo użytkowe, w Polsce zresztą rzadko uprawiane, w przeciwieństwie do pamiętników, chętnie publikowanych także przez kobiety[2]. Tymczasem na Zachodzie Europy już pod koniec XIX stulecia zaczęto wydawać dzienniki, w tym także kobiece (przykładem dziennik Marii Baszkircew ogłoszony drukiem we Francji w 1887 roku).

Krytyka międzywojenna niechętnie przyjęła publikację dzienników wdowy po zmarłym w 1926 roku poecie. Wskazać można szereg przyczyn. Chodziło przede wszystkim o pamięć Jana Kasprowicza, której mogłaby zaszkodzić osobista, otwarta treść dzienników. Konrad Górski w recenzji z 1933 roku przedrukowanej jako wstęp do trzeciego (i jak na razie ostatniego) wydania *Dziennika* zauważa, że jednym krytykom brakowało omówienia „politycznych zapatrywań Kasprowicza", innym uwypuklenia jego relacji z przyjaciółmi i resztą rodziny. Wskazywano też, że autorka pisze o sobie, zamiast całą uwagę poświęcić mężowi. Według Górskiego nieprzychylnie na temat dziennika wypowiadały się kobiety, podkreślając niekiedy „z odcieniem dumy i wyższości, że nigdy by nie podały do wiadomości publicznej historii swego małżeńskiego współżycia, nigdy by się nie posunęły do tak otwartej spowiedzi publicznej"[3].

Konrad Górski odczytuje dzienniki Kasprowiczowej przede wszystkim jako świadectwo poświęcone Janowi Kasprowiczowi. Docenia, że tekst ten przynosi wiedzę o nieznanych faktach z biografii poety,

---

[1] M. Kasprowiczowa, *Spadające księżyce. Z pamiętników*, wybór M. Szyszkowska, Warszawa 2001, s. 122.

[2] Na temat pamiętników polskich artystek zob.: M. Meducka, *Artystki o sobie. Pamiętniki polskich artystek sprzed 1939 roku*, w: *Kobieta i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie*, red. A. Żarnowska i A. Szwarc, t. 4, Warszawa 1996.

[3] K. Górski, *Wstęp*, w: M. Kasprowiczowa, *Dziennik*, Warszawa 1968, s. 5.

a przede wszystkim tworzy jego wizerunek duchowy. Wydawca zauważa jednak, że oś narracji *Dziennika* stanowi relacja między poetą a jego żoną. Podkreśla „rozstrzygającą rolę" kobiety w światopoglądzie Kasprowicza. Przyznaje, że pani Maria była nie tylko muzą: „ona umożliwiła dokonanie tego skoku nad przepaścią, dzielącą od siebie całą uprzednią twórczość poety, aż do *Marchołta* włącznie, i *Księgę ubogich*"[4]. Zdaniem Władysława Kozickiego, dzięki Marusi, „kobiecie najwyższej kultury" powstał *Mój świat*[5]. Pramatkę grzechu, Ewę z *Hymnów* (dzieło naznaczone zdradą i rozstaniem z poprzednią żoną, Jadwigą) zastąpi „służebnica mego domu" z *Księgi ubogich*. Również Roman Loth w posłowiu do zbioru *W naszym górskim domu* podkreśla wpływ, jaki miało na późną twórczość autora *Mojego świata* jego małżeństwo z Marią Bunin. Zauważa, że *Dziennika* nie należy traktować jako biografii Jana Kasprowicza, lecz przede wszystkim jako zapis osobistych przeżyć autorki: „Jest on bowiem literackim zwierciadłem Marii Kasprowiczowej, wiernym odbiciem jej własnej indywidualności, zarówno w cechach świadomie mu przez autorkę nadanych, jak i w tych, które dostrzega tylko uważny czytelnik"[6]. Co więcej, wydawca zwraca uwagę na obecność autostylizacji w pismach Kasprowiczowej.

Sama autorka w przedmowie *Dziennika* stwierdza, że do „opublikowania dokumentu o charakterze tak intymnym" skłoniło ją przekonanie, że jej prywatne zapiski poświęcone poecie stanowią „własność ogółu"[7]. Dla Kasprowiczowej jest to część konsekwentnie realizowanego zobowiązania, jakie podjęła po śmierci męża, czyli utrwalania jego pamięci. *Dziennik* obok domu-muzeum i mauzoleum na Harendzie miał stać się jeszcze jednym pomnikiem poety, a jego autorka – kustoszem pamięci męża. W wyimaginowanej rozmowie z niewidzialnym Czytelnikiem, jaka poprzedza piątą, napisaną po śmierci męża, część *Dziennika*, diarystka przyznaje sprawczą rolę Janowi: od spotkania z przyszłym mężem jej zapiski stają się systematyczne, a ich celem staje się utrwalenie

---

[4] Tamże, s. 7.

[5] W. Kozicki, *Twórca i człowiek*, w: *Wspomnienia o Janie Kasprowiczu*, zebrał i oprac. R. Loth, Warszawa 1967, s. 250.

[6] R. Loth, *Posłowie*, w: M. Kasprowiczowa, *W naszym górskim domu*, Warszawa 1969, s. 216.

[7] M. Kasprowiczowa, *Dziennik...*, s. 5; dalsze cytaty z tego dzieła będę lokalizować, podając w nawiasie skrót Dz oraz numer strony.

jego postaci i słów. Opublikowania tych materiałów autorka spodziewała się raczej po swojej śmierci: „Bo tak się dotychczas praktykowało" (Dz 450).

Dlaczego prowadzenie dziennika było Marii bliższe niż uprawianie twórczości literackiej? Nie uważała siebie za pisarkę, a swoje pierwsze próby literackie i malarskie zniszczyła niezadowolona z ich wartości artystycznej. Dziennik przecież to przede wszystkim codzienna praktyka, w stosunku do której tekstualizacja jako następstwo publikacji jest czymś wtórnym[8]. Dochodzi wówczas do przekształcenia zapisu osobistego w zapis literacki[9]. Kasprowiczowa prowadziła dziennik przez wiele lat od czasów panieńskich, podobnie jak Dąbrowska czy Nałkowska, zgodnie z obyczajem, jaki od połowy XIX wieku zapanował w kręgach mieszczańskich i arystokratycznych, polegającym na prowadzeniu dziennika przez dorastające dziewczęta. Zazwyczaj jednak praktyka ta kończyła się w momencie zamążpójścia. Maria Bunin zaczęła prowadzenie diariusza właściwie z chwilą poznania Jana Kasprowicza. Dziennik stał się z czasem najważniejszą i jedyną formą jej twórczości literackiej, nie był wobec niej podrzędny, jak w wypadku innych wybitnych diarystów, ani nie rozwijał się zamiast niej, jako forma zastępcza. Stanowił podstawową formę tej działalności, w której najpełniej się realizowała i która jej najbardziej odpowiadała jako najbliższa życiu.

We wcześniejszym swoim szkicu, publikowanym w tomie *Pisarstwo kobiet między dwoma dwudziestoleciami*[10], odczytywałam *Dziennik* Kasprowiczowej, odwołując się do koncepcji trójkąta autobiograficznego Małgorzaty Czermińskiej: dziennik ten mieściłby się nie tylko w obszarze świadectwa i wyznania, ale i wyzwania. Wyzwaniem byłby na kilku płaszczyznach: wobec tradycji polskiej nieakceptującej zbytniej szczerości i wylewności, nakazującej przemilczenie spraw osobistych i intymnych, wobec zjawiska umniejszania wartości pisarki-kobiety, wobec legendy męża poety. Odniosłam się też do teorii Pawła Rodaka, sytuując analizowany tekst między koncepcją dziennika prywatnego

[8] Tak definiuje tę formę Paweł Rodak, zob.: tegoż, *Dziennik pisarza: między codzienną praktyką piśmienną a literaturą*, „Pamiętnik Literacki" 2006, z. 4, s. 30.
[9] Tamże, s. 42.
[10] Zob.: T. Czerska, *Narracje autobiograficzne Marii Kasprowiczowej: między wyznaniem a wyzwaniem*, w: *Pisarstwo kobiet między dwoma dwudziestoleciami*, red. I. Iwasiów, A. Galant, Kraków 2011.

jako codziennej praktyki piśmienniczej a koncepcją tekstu literackiego, redagowanego z myślą o publikacji[11].

Obecnie chcę zaproponować lekturę diariusza Marii Kasprowiczowej jako realizację praktyki tożsamościowej. W takim odczytaniu tekst autobiograficzny funkcjonuje nie tylko jako ślad osoby diarystki i jej egzystencji. Poprzez procesy autorefleksji i autoanalizy, pełniące funkcję porządkującą i terapeutyczną, staje się zapisem stwarzania siebie, konstruowania tożsamości w procesie pisania i redagowania utworu. Kasprowiczowa jednak nie zamienia swojego życia w tekst ani też nie zastępuje życia tekstem, o czym świadczą wielomiesięczne przerwy w zapiskach, które diarystka tłumaczy swoją intensywną aktywnością w tych okresach milczenia. Prowadzenie dziennika ustępuje więc często życiu.

Czytany w perspektywie narracyjnej tożsamości *Dziennik* Kasprowiczowej jest przede wszystkim przykładem procesu uzyskiwania samoświadomości i dążenia do samookreślenia. Według Brigitte Gautier projekt autobiograficzny w takim rozumieniu przynosi na pierwszym etapie odkrywanie i poznawanie własnego „ja”, czyli wiedzę[12]. Na początku dziennika, pod datą 6 marca 1911, diarystka zapisze: „Nie mogę znaleźć klucza do swojej duszy, zebrać postrzępionych kawałków świadomości. Nie ulega wątpliwości, iż moja sylwetka duchowa, jak ją widzę, jest tylko rezultatem mej twórczej wyobraźni i nie ma zapewne nic wspólnego z moją treścią istotną” (Dz 39); „sama dla siebie jestem zagadką, nad której rozwiązaniem próżno się męczę. Rządzi mną Siła nieznana, co prowadzi mnie drogami, po których chodzą tylko ci, którzy mają coś do spełnienia” (Dz 56); „Zastanawiam się nad sobą. Kim jestem właściwie? Wiem, do czego potrzebne jest moje życie, znam jego cel, lecz bardzo mało znam swoją własną istotę” (Dz 112).

Prywatne zapiski Kasprowiczowej rzucają odmienne światło na jej małżeństwo, w przeciwieństwie do idealizujących je wspomnień przyjaciół i znajomych Kasprowicza oraz reportażu Barbary Wachowicz *Czas*

[11] Tamże, s. 65–80.

[12] Zob.: B. Gautier, *Zaklęcia czarodziejki Vivien, czyli o autobiografii kobiecej*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000.

nasturcji[13]. Starzejący się poeta i emerytowany rektor Uniwersytetu Jana Kazimierza nie oczekiwał bowiem od Marii Bunin odegrania roli równorzędnej partnerki w artystycznych dokonaniach. Po dramatycznych przejściach, które doprowadziły do rozpadu poprzedniego małżeństwa, zdradzie żony z najbliższym przyjacielem, Kasprowicz spodziewał się kobiety bezwzględnie oddanej, wiernej, uległej. Marusia była przekonana, że los wyznaczył jej rolę trwania u boku artysty: jej życiowym celem było „stać się towarzyszką życia człowieka tworzącego" (Dz 113), a „spotkanie z Jankiem nie było przypadkiem" (Dz 113), lecz następstwem jej świadomego dążenia. Twierdziła, że świadomie kształtowała własne życie tak, aby spełnić swoje marzenie: poślubić wielkiego człowieka. Zrezygnowała ze swoich ambicji artystycznych, spełniając się jednak inaczej niż w tradycyjnie przewidzianej dla kobiety roli żony i matki, opiekunki domowego ogniska. Wyznaczyła sobie rolę muzy, ale muzy aktywnej, „rodzącej" artystę, budzicielki i hodowczyni jego talentu.

Związek Marii i Jana to modelowy przykład wcielenia mitu Pigmaliona: ona pragnie być kształtowana przez wybitnego twórcę, on traktuje ją jako obiekt swoich twórczych działań: „Jesteś dla mnie najcudowniejszym Stradivariusem. Najcudowniejszym instrumentem z tych, jakie spotykałem kiedykolwiek. Tracę równowagę, kiedy wydaje fałszywy ton" (Dz 112). Marusia wystylizowała więc własne życie, ukształtowała siebie na wzór marzeń męża-poety. On „przekuwał jej duszę" (Dz 281). Wyznawała, że właśnie mężowi zawdzięcza własny rozwój: „Jeżeli rozwinęłam się w ciągu tych pięciu lat i stałam się pełniejszym człowiekiem, to tylko dzięki Jankowi" (Dz 186). Uważa go za „prawdziwego rzeźbiarza" swojej duszy (Dz 244), „grunt", na którym może rosnąć i budować (Dz 158). Wypowiedzi Kasprowiczowej z dzienników świadczą o tym, że przynajmniej na początku całkowicie akceptowała taki wzorzec małżeństwa, w którym kobieta w pełni poświęca się tworzącemu mężczyźnie. On realizuje cele wyższe, jej przypada rola organizatorki życia w wymiarze praktycznym. Celem kobiety powinno być znalezie-

---

[13] B. Wachowicz, *Czas nasturcji. Ścieżkami Kasprowicza*, Warszawa 1989; zob. też: *Wspomnienia o Janie Kasprowiczu*, zebrał i oprac. R. Loth, Warszawa1967; R. Romaniuk, *Talent do życia. O Marii Kasprowiczowej*, w: tegoż, *One: Nadieżda Mandelsztam, Anna Iwaszkiewiczowa, Zofia Tołstojowa, Maria Kasprowiczowa*, Warszawa 2005, s. 301.

nie swojego mężczyzny: „Co jej z tego, że jest wielką poetką lub uczoną, jeśli nie posiada prawdziwego szczęścia z tym jedynym, który był przeznaczony dla niej" (Dz 324).

Kasprowiczowa zdaje się w pełni akceptować poglądy męża-poety na temat roli, jaką ma do odegrania kobieta u boku artysty:

> Kobieta powinna stać za plecami człowieka tworzącego, to jest jej zadanie, rozumiesz mnie? On pracuje i wie, że gdzieś tam za jego plecami stoi ona albo siedzi gdzieś na koniuszku stołu [...]. Na tym się kończy rola kobiety w życiu twórcy, nieznaczna, a tak odpowiedzialna, że potrafi ją zrozumieć i dorość do niej tylko kobieta wyjątkowa, jedna wśród tysiąca, kobieta, która sama posiada w sobie pierwiastek twórczy [...]. Kobieta, która chce być wszystkim w życiu mężczyzny, to znaczy stać się jego celem, daje dowód swojej ograniczoności i egoizmu. Mężczyzna, który się na to zgadza, jest w moich oczach człowiekiem moralnie upadłym. Nie był, nie może być twórcą, ponieważ dla twórcy nie istnieje nic ponad jego twórczość. Jeżeli widzi, że kochana kobieta przeszkadza mu w głównym, w pracy jego, powinien bez namysłu odrzucić ją od siebie, rozstać się z nią. (Dz119–120)

Kasprowicz zdecydowanie opowiada się przeciw rozwodom:

> Dla mnie rozwiedziona kobieta, gdyby nawet wszystkie okoliczności usprawiedliwiały jej krok, nie jest już tym samym, czym była dawniej. Uczuwam do niej prawie fizyczny wstręt. W ogóle nie mogłem nigdy zwalczyć w sobie pewnego uczucia wstrętu do kobiety jako istoty nieczystej. (Dz. 78)

W innym miejscu powie, że wymaga od partnerki „bezwzględnej wyłączności", a kobietę – jak to określi – „nieekskluzywną" – nazwie „szmatą, niczym, prawie podeszwą, do której przyczepia się błoto uliczne" (Dz 190). Odnotowane w dzienniku wybuchy zazdrości, gwałtowne sceny urządzane żonie, chorobliwa podejrzliwość, obsesja na punkcie dzielącej ich różnicy lat potwierdzają te mizoginistyczne poglądy. Jednocześnie Maria słyszy w takich chwilach z ust męża deklaracje, że jest wolna, że jej nie zatrzymuje, że może odejść. Przypomnę, że sam Kasprowicz był trzykrotnie żonaty, a jego opinie są zapewne efektem nieudanego małżeństwa z Jadwigą, która zdradziła poetę ze Stanisławem Przybyszewskim. Być może na umieszczenie tych wypowiedzi w dzienniku miała też wpływ obsesja samej autorki i jej zazdrość o poprzedniczkę u boku męża.

Następnym etapem odkrywania własnego „ja" według Gautier będzie bunt manifestujący się postawą niepokorności, negacji, sprzeciwu. Wreszcie trzecim etapem zamykającym proces uzyskiwania podmiotowości przez kobietę będzie panowanie, czyli odbudowa świata i wartości poprzez ekspresję. W zapiskach Kasprowiczowej przejście do drugiego etapu widać nie tylko we fragmentach o charakterze autorefleksyjnym, ale też w zmianie tematyki dziennika. O ile bohaterem pierwszego tomu *Moje życie z nim* z lat 1910–1914, z początkowej fazy małżeństwa, był Jan Kasprowicz i większość zapisów dotyczyła jego osoby, o tyle w kolejnym, zatytułowanym *Wojna* z lat 1914–1922 pojawiają się inne tematy: diarystka rejestruje i komentuje wypadki wojenne, życie codzienne w oblężonym Lwowie, zapisuje swoje obserwacje i przemyślenia dotyczące Polski i Rosji. W kwietniu 1913 roku Kasprowiczowa wyznaje, że coraz lepiej panuje nad faktami, nad swoim życiem. Stopniowo też następuje w niej zmiana: pojawia się najpierw tęsknota za życiem aktywnym, dynamicznym, innym niż to, które dotychczas wiodła. Maria jest też już na tyle silna, aby sprzeciwić się Janowi, mimo narażenia się na wybuchy gniewu z jego strony. Przyznaje nawet, że dopuściła się zdrady – w myślach, o czym zresztą mówi mężowi, by usłyszeć, że jest „taka sama, jak wszystkie inne" (Dz 161).

Przejawem dążenia Kasprowiczowej do samodzielności i uzyskania finansowej niezależności w trudnych latach pierwszej wojny światowej jest poszukiwanie dodatkowego – poza prowadzeniem domu i obowiązkami towarzyskimi – zajęcia: najpierw razem z córką poety uczą się introligatorstwa. Marusia jest dumna z tego, że potrafi oprawiać książki, uszyć sobie bluzkę, a także, że nauczyła się prowadzenia gospodarstwa domowego, o czym na początku małżeństwa nie miała pojęcia i co ją wówczas nudziło: „Wychowywano mnie w domu na starą modłę, nie dając żadnych praktycznych wiadomości. Uczono rysunków, gry na fortepianie, obcych języków, lecz nie wiedziałam, w jaki sposób i z czego jest przygotowana najprostsza potrawa" (Dz 155). Czuje jednak, że wciąż nie są to prace, które przynosiłyby jej pełną satysfakcję i poczucie spełnienia.

By utrzymać matkę i siostry, sprowadzone z ogarniętej rewolucją ojczyzny (dzięki interwencji u Lenina), znajduje wreszcie zajęcie bliskie jej artystycznym zainteresowaniom: malowanie na jedwabiu, tworzenie batikowych szali. Oznacza to dla Marii spełnienie marzeń, wykonuje wreszcie zajęcie, które ją fascynuje i pochłania. Pracę traktuje przede

wszystkim jako rzemiosło, źródło dochodu. Poecie nie bardzo podoba się samodzielność żony, potrafiącej zarobić na własne utrzymanie, zaczyna się bać wyzwalającej się spod jego skrzydeł kobiety, zabieranej mu przez jej nową pasję. To w tym czasie diarystka rejestruje swoje przebudzenie, zyskuje poczucie własnej niezależności: „jestem przekonana, że nie jestem jego typem kobiety: łagodnej, kochającej, ofiarnej. O, jak daleko mi do tego […]. Janek zrobił niewątpliwie ze mnie trochę człowieka. Resztę zrobił los" (Dz 158); „Jakże to możliwe, że jeszcze jestem sobą? Że nie zgięłam się wpół pod jego ręką, że mam jeszcze swą zwycięską wolę?" (Dz 268).

Przełom następuje pod koniec pisania drugiego tomu: w listopadzie 1921 roku Maria zanotuje, że postanowiła podjąć walkę z Jankiem, napisać o rzeczach, o których wcześniej nie pisała. Po raz pierwszy pojawia się w diariuszu dłuższa krytyka męża, jego apodyktycznego charakteru i sprzeciw wobec nadludzkich, jak to określi, oczekiwań w stosunku do kobiety. Diarystka jest w stanie przeciwstawić się małżonkowi, spierać się z nim, nazwać go egoistą. Jakże inaczej brzmią te słowa od tych cytowanych z wcześniejszych partii dziennika. Wyłania się z nich inna kobieta, dojrzała do podejmowania samodzielnych decyzji i kierowania swoim życiem niezależnie od męża, świadoma własnej wartości jako kobiety, jako człowieka. Nieprzypadkowo diarystka zauważa, że to właśnie brak interesującego zajęcia często czyni z kobiety „pustą, namiętną modnisię" (Dz 263), bo ona sama, odkąd pracuje, mniej uwagi poświęca swoim strojom.

Trzecia część *Dziennika,* zatytułowana *Bunt*, z lat 1922–1924, stanowi zapis swoistej walki z mężem o uznanie własnego prawa do niezależności, swobody: „Od dłuższego czasu odczuwam potrzebę prawdy w stosunku do siebie i do własnego życia, chcę mieć własną, nie narzuconą mi duszę" (Dz 282). Autorka podejmuje decyzję o prowadzeniu swych notatek w języku polskim. Sam Kasprowicz nie interesował się pisarstwem żony, nie był ciekaw zapisków z diariusza (ona czytywała mu fragmenty), które w tamtym okresie przybierają charakter bezpośrednio skierowanych do męża i są pisane w drugiej osobie. „Mężczyźni instynktownie nie znoszą i boją się tego, kiedy kobieta zdobywa własny swój świat" (Dz 280), zanotuje Maria.

Czy „przekuwanie duszy" oznaczało też stawanie się Polką? Kasprowicz starał się odcisnąć swój ślad na osobowości żony także po

to, aby stała się ona bardziej Polką niż Rosjanką. Poeta nienawidził Rosjan jako zaborców, nienawidził także ich języka. W początkowej fazie znajomości rozmowy Kasprowiczów toczyły się po niemiecku. *Dziennik* zawiera szereg zapisów świadczących, że kwestia własnej tożsamości narodowej była dla Kasprowiczowej przedmiotem refleksji. Wiele pisze na temat swojego stosunku do Rosji i Polski, różnic między Polską a Rosją, także w sferze pozycji kobiet w rodzinie, analizuje duszę rosyjską. Do tego rodzaju refleksji skłania diarystkę sytuacja historyczna: pojawiają się one zwłaszcza w okresie pierwszej wojny światowej i rewolucji w Rosji. Z biegiem lat coraz wyraźniej podkreśla swoje przywiązanie do Polski, pielęgnując w sobie poczucie niezależności, cudzoziemskości, odczuwając nawet swego rodzaju satysfakcję z powodu swej inności:

> Czuję się inna od wszystkich otaczających mnie kobiet, a to i n n e jest właśnie moją ojczyzną. Mogę jej nie kochać, nie myśleć o niej, za nią nie tęsknić, mimo to nie opuszcza mnie ani na chwilę, przyjaźnie nachylona nad każdym moim ruchem. (Dz 508, podkreślenie autorki)

W naszym górskim domu jako przykład „ciułania siebie" oraz manifestacja postawy parenetycznej

Tom *W naszym górskim domu* zawiera niepublikowane wcześniej zapiski z różnych lat, pieczołowicie rekonstruowane przez Kasprowiczową po tym, jak rękopisy dzienników prowadzonych po 1926 roku przepadły we wrześniu 1939 wraz z archiwum autorki. Zbiór zawiera teksty o nierównej wartości artystycznej, z pogranicza szkicu wspomnieniowego, gawędy i portretu literackiego. Poświęcone zostały one przede wszystkim osobom z najbliższego otoczenia Marii, ludziom Harendy, siostrom, matce, przybranym córkom, zaprzyjaźnionym góralom, gościom.

Portret to gatunek o długiej tradycji, rozpowszechniony zwłaszcza w XVII wieku. Zawierał opis wyglądu zewnętrznego i charakterystykę psychologiczną osoby występującej pod realnym nazwiskiem bądź pseudonimem. W szerszym znaczeniu był to samodzielny utwór lub fragment utworu prozatorskiego, zawierający obraz postaci rzeczywistej lub fikcyjnej. Występował osobno lub mógł być fragmentem in-

nych form wypowiedzi. Miał charakter *stricte* literacki, ale pojawiał się również w historiografii, pismach politycznych, dyplomatycznych. Od XIX wieku popularnością cieszy się krytycznoliteracka odmiana portretu, charakteryzująca osobowość twórczą pisarza, literaturoznawcy, naukowca, prezentująca go jako człowieka z jednej strony i jako literata – z drugiej, pisana najczęściej w formie eseistycznej. Portrety literackie przybierały niekiedy charakter reportażowy. W XIX stuleciu rozwinęła się moda na szkice fizjologiczne, powstawały monografie typów ludzkich z naciskiem na społeczny wymiar portretowania i kontekst środowiskowy. Portrety mogły być indywidualne lub stypizowane[14]. Warto przy tym zwrócić uwagę na obecność portretu literackiego w pisarstwie kobiet: tworzyły je między innymi Zofia Nałkowska (*Charaktery*)[15] czy Maria Dąbrowska, a także te, które zajmowały się aktywnością pisarską marginesowo, niejako rzemieślniczo. Autobiografie złożone z odrębnych tekstów z różnych lat, zawierające szkice wspomnieniowe i portrety indywidualne opublikowały Kazimiera Iłłakowiczówna (*Trazymeński zając*), Irena Sławińska (*Szlakami moich wód...*), Joanna Kulmowa (*Ciułanie siebie*), Marta Wyka *(Przypisy do życia*). Zbiory szkiców o charakterze portretu krytycznoliterackiego wydały Hanna Martkowicz-Olczakowa (*Pod znakiem kłoska*) czy Julia Hartwig (*Wybrańcy losu*). *W naszym górskim domu* wpisuje się zatem w tradycję kobiecego pisania, traktowanego zazwyczaj marginalnie, niedocenianego, realizującego się w drobnych formach narracyjnych.

O ile *Dziennik* stanowił realizację praktyki tożsamościowej, o tyle zbiór *W naszym górskim domu* będzie przykładem konstruowania obrazu siebie z osobnych historii, wspomnień, migawek, charakterystyk innych ludzi, „ciułania siebie" (by posłużyć się metaforą stworzoną przez Joannę Kulmową). „W naszym" nie odnosi się jedynie do autorki i jej męża, ale oznacza nową rodzinę, którą zgromadziła wokół siebie Maria, a w której głównej roli nie odgrywają już tradycyjne, biologiczne więzi rodzinne. Na Harendzie powstała swego rodzaju siostrzano-macierzyńska wspólnota, zaspokajająca instynkty macierzyńskie autorki, których nie udało się zrealizować w relacjach z pasierbicami. Macierzyństwo Kas-

---

[14] I. Adamczewska, *Portret literacki*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 737–740.

[15] O charakterach Nałkowskiej jako gatunku o antycznej genezie pisała Ewa Kraskowska w książce *Zofia Nałkowska*, Poznań 1999, s. 131 i nast.

prowiczowa pojmowała szerzej, nie tylko jako posiadanie potomstwa w sensie biologicznym.

W szkicu *Siostry*, który poświęciła swoim siostrom, wyodrębniła i scharakteryzowała trzy odmiany duszy rosyjskiej, reprezentowane przez panny Bunin. Starszą, Nietę cechuje despotyczny charakter, niechęć do podejmowania jakiegokolwiek ryzyka, a także przekonanie o tym, że jest życiowym pechowcem. Zdaniem autorki Nieta bała się podejmowania ryzyka, samodzielnego działania. Młodsza Lida, z którą łączyła Marusię o wiele bliższa więź, jest przykładem „obłomowszczyzny" – określenie to zapożyczone od nazwiska bohatera powieści Gonczarowa odnosi się do typu „biernego, dobrodusznego leniwca, niezdolnego do żadnej inicjatywy, do żadnej twórczej pracy" (NGD 109[16]). Rewolucja, utrata ustabilizowanego bezpiecznego życia, zmusiła jednak Lidę do podjęcia aktywności i przystosowania się do trudnych warunków egzystencji na emigracji. Trzecią odmianę duszy rosyjskiej reprezentuje sama autorka: charakteryzuje ją niezgoda na rzeczywistość, wynikająca z obecności pierwiastka rewolucyjnego i artystycznego w kulturze Rosji, gdyż zdaniem Kasprowiczowej „artystą można być i wobec życia" (NGD 115). Według niej każdy człowiek ma wpływ na własny los i może nim kierować, tylko od niego zależy kształt jego życia. Swoją postać charakteryzuje zatem autorka w opozycji do wizerunku sióstr, zwłaszcza Niety. Kontrasty między trzema siostrami ujawniały się także w poglądach politycznych. Nieta była konserwatystką, której nie interesowały problemy społeczne, w przeciwieństwie do Marii wrażliwej na nierówności socjalne i niesprawiedliwy podział dóbr. Lida z kolei zachowała szacunek dla monarchii i przywiązanie do tradycji. Siostry Kasprowiczowej poznały smak rewolucji na własnej skórze, Maria nie mając tak trudnych doświadczeń skłaniała się ku poglądom lewicowym. Dbała też o to, aby jej stosunki z nową władzą w Polsce powojennej ułożyły się jak najlepiej, aby mogła zachować Harendę.

Zasadę kontrastu Kasprowiczowa zastosowała także w szkicu *Moje córki,* portretującym dwie kobiety, które traktowała jak przybrane córki: Maję i Marysię. Są to portrety indywidualne i stypizowane zarazem. Bohaterki zostały przedstawione jako przykład dwóch odmian współ-

[16] M. Kasprowiczowa, *W naszym górskim domu*, Warszawa 1969; cytaty lokalizuję podając skrót NGD i numer strony.

czesnej kobiecości, wymodelowanej przez konieczność życiową: „Kobieta, czując swoją siłę, przestała godzić się na materialną i moralną zależność od mężczyzny, zbuntowała się przeciw narzuconej jej ciasnocie" (NGD 197). Maja i Marysia prezentują dwie przeciwstawne postawy wobec życia, łączy je natomiast wrażliwość moralna, prostolijność, bezkompromisowość oraz pełne trudnych doświadczeń życie, głównie z powodu wojny. Maja swoją samodzielność okupiła wyrzeczeniem się szczęścia osobistego. Jako zbyt wymagająca, bezkompromisowa należała zdaniem autorki do kobiet, którym trudno znaleźć partnera. Druga bohaterka, Marysia, miała inny, bardziej otwarty stosunek do miłości i mężczyzn, „była typem kobiety współczesnej w najlepszym znaczeniu" (NGD 200). Poprzez charakterystyki obu kobiet Kasprowiczowa wypowiada swoje poglądy na małżeństwo, na znaczenie miłości i mężczyzny w życiu kobiety. Szkic ma zatem także charakter dydaktyczny, a nawet parenetyczny. Portret Marysi można uznać za przykład do naśladowania dla innych młodych kobiet. Ten ideał skupiałby takie cechy jak: aktywność, inicjatywa, samodyscyplina, konsekwencja w dążeniu do celu, gotowość podejmowania ryzyka. Szkic zawiera poza tym osobiste wyznania autorki na temat własnego macierzyństwa (w *Dzienniku* można przeczytać, że to Kasprowicz nie chciał potomstwa z Marią, obawiając się, że „zabierze" mu żonę): „Mając te dzieci, nie żałowałam, że nie miałam własnych" (NGD 203). Kasprowiczowa wypowiadając się na temat miłości macierzyńskiej, krytykuje egoistyczną, zaborczą odmianę tego uczucia, zwłaszcza w starości, która żąda dla siebie wyłączności i poświęcenia, dąży do zawładnięcia młodością: „W jej cieniu młodzi nie mogą rozwinąć własnych skrzydeł, czują się jak zduszeni kochającą ręką... Bo starość chce im narzucić własny, ostrożny lękliwy ruch, swoje przyzwyczajenia, swoją nabytą mądrość" (NGD 204).

Na zasadzie kontrastu, tym razem z postacią samej autorki, zostaje również sportretowana Nałkowska w szkicu *Pani Zofia*. Panie poznają się dzięki Michałowi Choromańskiemu (tu nazwanego Jerzym), o którego względy obie rywalizują. Stosunek Kasprowiczowej do sławnej powieściopisarki jest niejednoznaczny, pełen sympatii i przekory jednocześnie. Nazywa ona Nałkowską mistrzynią konwersacji, ale dodaje, że jej powieści są nużące. Dość krytycznie wypowiada się też o jej wyglądzie: opisuje pisarkę jako „ciężką" kobietę, starszą od siebie, której ciało wydaje się zajmować nieproporcjonalnie wiele miejsca w salonie na Ha-

rendzie. Autorka szkicu nie ukrywa swojego poczucia wyższości wobec rywalki: powiada, że „przewaga jest po stronie Harendy", a Nałkowska jawi się w tym opisie jako żałosna w swych zabiegach o względy młodszego mężczyzny: „Patrzyłam na to wszystko z pewną dozą humoru" (NGD 130). Kasprowiczowa ze współczuciem, ale i poczuciem wyższości tej wybranej, obserwuje dramat pani Zofii, jej nieodwzajemnione (?) uczucie do o wiele młodszego od siebie mężczyzny: „Był z lekka zaskoczony i wcale nie zachwycony jej nagłym zjawieniem się [...]. Miała widocznie jakieś złudzenia co do Jerzego, może nawet nadzieje?" (NGD 131). „Przewaga Harendy" polegać ma na tym, że Marusia pozostawia Jerzemu całkowitą swobodę, nie wykazuje zazdrości z powodu jego flirtów, bo uważa je za przelotne i nic nieznaczące. Szkic zawiera zapis rozmów, jakie prowadzą obie panie, między innymi na temat dzienników Kasprowiczowej, związków między młodszym mężczyzną i starszą kobietą czy przesunięcia granicy wieku, w którym kobieta jest uważana za starą. Według Kasprowiczowej romans starszej kobiety z młodszym mężczyzną polega na formowaniu, kształtowaniu, wpływaniu na rozwój duchowy młodego człowieka. Portret Zofii Nałkowskiej zostaje spuentowany stwierdzeniem: „Drogo płaci za swój talent" (NGD 157). Zdaniem autorki ceną za karierę pisarską jest samotność i brak szczęścia w życiu osobistym.

Szkice z tomu *W naszym górskim domu* przybierają charakter parenetyczny, będąc jednocześnie pośrednią autocharakterystyką autorki. Kasprowiczowa opowiada tak naprawdę o sobie, ukazuje bohaterów w sytuacjach, w których uczestniczyła osobiście, zamieszcza wykład własnych poglądów, autorskie „ja" jest wyraziste i stale obecne. Postawę parenetyczną rozumiem w znaczeniu nadanym temu pojęciu przez Hannę Dziechcińską, jako postawę polegającą na przekonywaniu odbiorcy o wysokiej wartości sugerowanych mu wzorców osobowych oraz zachęcaniu go do ich naśladowania[17]. Oczywiście, trudno w czasach współczesnych mówić o obecności parenezy, popularność takich form przekazu jak biografia, autobiografia, dziennik, pamiętnik, wspomnienia można jednak interpretować jako przejaw zapotrzebowania na teksty będące zapisem czyichś przemyśleń i doświadczeń, potwierdzające

[17] H. Dziechcińska, *Parenetyka*, w: *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław 1999, s. 619.

lub modyfikujące stosunek odbiorcy do rzeczywistości, skłaniające do przejmowania i kontynuowania we własnym życiu określonych wartości i światopoglądów. (Auto)biografizm sprzyja ujawnianiu się postaw parenetycznych zarówno po stronie piszącego, jak i czytelnika. Portrety zawarte w tomie szkiców Marii Kasprowiczowej, opowieści o życiu ich bohaterów są zatem przykładem, modelem egzystencji, zarówno pozytywnym, jak i negatywnym (w przypadku starszej siostry autorki czy Zofii Nałkowskiej), występują na prawach figury ludzkiego losu, na prawach egzystencjalnego uogólnienia. Kasprowiczowa – opowiadając o sobie, o kolejach własnego życia – prezentuje swoje poglądy, wartości i postawy, dając wykład prywatnej filozofii.

Dziennik i szkice Kasprowiczowej pozwalają się umieścić w ramach tożsamościowej koncepcji pisarstwa autobiograficznego: czynność pisania sprzyja uzyskaniu samoświadomości i ukonstytuowania obrazu samej siebie. Dla diarystki twórczość to coś więcej niż akt zapisywania: jest „artystką życia". Autorka wychodzi dzięki niej z roli szacownej wdowy po poecie, dla której przewidziano funkcję płaczki, kultywowania pamięci sławnego męża i pozostania mu wierną do śmierci.

Sylwia Panek
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Gesty nie tylko niepozorne. Irzykowski – Nałkowska

> Dzisiejsza Beatrycze wprawdzie może poprowadzić swego Dantego przez czyściec aż na próg nieba, ale potem wróci do domu i napisze – reportaż. [...] Poeta pozostaje więc bez Beatryczy. Wygłodzony, osierocony, niemal owdowiały, wspomina jak to niegdyś było ładnie. Była jakaś Maryla Wereszczakówna, która uwielbiała Mickiewicza i zamiast sama pisać wiersze, poprzestała na tej sławie, że była natchnieniem. Każdy, nawet najlichszy poeta miał taką Marylę, niektórzy mieli ich nawet po pięć[1].

Takim żalem, wyrażanym w odczycie *Literatura kobieca*, Karol Irzykowski debiutuje w roku 1933 jako radiowy felietonista. Uzbrojony w terminologię militarną, daje świadectwo – co prawda z humorem, swadą i niecodzienną dla siebie stylistyczną urodą – poczucia zagrożenia, pisząc o „inwazji", „okupacji", „podboju" i „zajeździe" literatury polskiej przez siłę i spryt kobiecych piór. Rzecz cała jest – diagnozuje krytyk – winą samego pisarza-literata, który „zapamiętale uprawiał wysoką, trudną, niepopularną lirykę", stąd „na opustoszałe posterunki, zwłaszcza posterunki powieściowe, wdarł się śmiały hufiec feministek. Przyniósł z sobą powieści, reportaże prosto od życia, jeszcze pachnące

[1] K. Irzykowski, *Gdy Betrycza pisze...*, „ABC Literacko-Artystyczne", dodatek do „ABC" 1933, nr 35 (pierwotnie ten felieton literacki zatytułowany był *Literatura kobieca* i został wyemitowany w Polskim Radiu: Warszawa, program pierwszy, 24 VII 1933), cyt. za: K. Irzykowski, *Pisma rozproszone*, t. 3, *1932–1935*, Kraków 2000, s. 206.

autentycznością, łatwe, potrzebne i nowoczesne”[2]. Literatura jest – widzi Irzykowski wyraźnie – „placem boju” w wieku „uświadamiania się wszelkich mniejszości i wyzwalania z pęt wyzysku”[3], co sprawia, że „dotychczas bywał mężczyzna zazdrosny o kobietę, a teraz zaczyna zazdrościć kobiecie”[4].

Kontekstem uwag Irzykowskiego są tyleż obserwacje profesjonalnego krytyka literackiego, ile osobiste, obejmujące relacje męsko-damskie, doświadczenia. Ich celem tyleż odnotowanie niewątpliwego zjawiska, jakim jest w Dwudziestoleciu międzywojennym nasilenie się „kobiecego pisarstwa” i próba wskazania jego źródeł oraz zarysowania perspektyw rozwoju, ile wyrażenie prywatnych rozczarowań, żali, resentymentów, obejmujących prawdopodobnie także przemyślenia dotyczące relacji intymnej „z dygresją erotyczną”[5] z pierwszą damą polskiej literatury międzywojnia – Zofią Nałkowską. Mając na uwadze swoistości właśnie jej metody twórczej (którym dawał wyraz w recenzjach), apelował zatem do mężczyzn literatów: „radzę wam [...] zanim przyciśniecie którą z tych Beatrycz do serca, zbadajcie, czy nie ma przy sobie ołówka”[6].

Irzykowski i Nałkowska. Poznali się w lutym 1909 roku podczas sądu partyjnego nad Stanisławem Brzozowskim. Ona wraz z ojcem Władysławem Nałkowskim była świadkiem obrony, on wchodził w skład niewielkiego grona zaprzyjaźnionych z Brzozowskim osób, które otrzymały bilety pozwalające na uczestnictwo w procesie. Irzykowski, mimo iż początkowo nie należał do entuzjastów znanego geografa i publicysty[7], zbliżył się w tym czasie do grupy warszawskiej, której Nałkowski

[2] Tamże, s. 205.

[3] Tamże, s. 207.

[4] Tamże, s. 208.

[5] Por. Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 2, *1909–1917*, oprac. i wstęp H. Kirchner, Warszawa 1976, s. 129, 123.

[6] K. Irzykowski, *Gdy Beatrycza pisze...*, dz. cyt., s. 211.

[7] „cała nałkowszczyzna była mu obca” – tak twierdził z rozmowach z Haliną Dąbrowolską (cyt. za: B. Winklowa, *Karol Irzykowski. Życie i twórczość*, t. 1. Kraków 1987, s. 390). O zafascynowaniu pewnymi aspektami poglądów Wacława Nałkowskiego pisze natomiast sam Irzykowski przy okazji recenzji książki S. Grabińskiego (por. Irzykowski, *Pisma rozproszone*, t. 1, *1897–1922*, Kraków 1998, s. 426), później jednak sygnalizuje wyraźnie dystans wobec podnoszonego wcześniej z atencją rysu jego koncepcji (por. K. Irzykowski, *Dziennik*, t. 2, *1916–1944*, Kraków 2001, s. 89).

przewodził. Dowiedział się w trakcie spotkań, że ceniona jest jego powieść *Pałuba*, co sprawiało mu dużą satysfakcję.

Informacji o początkach znajomości dostarczają głównie *Dzienniki* Nałkowskiej i niewydane, ale zachowane w maszynopisie, wspomnienia wieloletniej przyjaciółki obojga – Haliny Dąbrowolskiej[8].

Nałkowska charakteryzuje Irzykowskiego w dzienniku na początku z wyższością i protekcjonalnie: „antyteza całej *Pałuby*", poczciwy, sympatyczny, dobroduszny. Od razu identyfikuje podstawową cechę jego umysłowości – pedanterię oraz brak towarzyskiego talentu[9]. Ta „dziwna afera z »intelektualnym« Irzykowskim"[10] to według słów pisarki z marca 1909 roku – „raczej wzajemne zainteresowanie się dwóch orientacji intelektualnie zbliżonych"[11], ale już w kwietniu cieszą ją komplementy adoratora: „Za największy swój triumf w ostatnich – ubogich zresztą w triumfy – czasach uważam to, co mi w Krakowie powiedział Karol Irzykowski: »jest pani zbyt interesującą kobietą, aby być interesującą autorką«. Niezależnie od tego zresztą komunikował mi rozmaite szczegóły swego uznania dla mej literatury. Te rzeczy jednak są nierównie mniej i s t o t n e"[12].

Motywacją zainteresowania, jakie Nałkowska przejawiała wobec Irzykowskiego, była między innymi potrzeba ucieczki od emocjonalnych perturbacji z innymi mężczyznami: „nie gardzę i tym – pisze szczerze o dopiero się rodzącej wiosną przyjaźni – za wszelką cenę wykupić się pragnę od pustki w jakiej żyję od śmierci Licińskiego"[13]. W tym czasie pisarka odeszła od męża Leona Rygiera i równocześnie walczyła z uczuciem do Edmunda Szalita (szwagra Brzozowskiego, którego także poznała na jego procesie), zbliżenie się do Irzykowskiego traktowała jako „jedyny sposób", by odizolować się „od idealnego kompleksu uczuć związanego z Edmundem"[14].

---

[8] H. M. Dąbrowolska, *Portrety nieobiektywne. Wspomnienie o Zofii Nałkowskiej.* Maszynopis 1956–1959, Wrocław, Ossol. Syg. T. V, 13 924/II.

[9] Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t 2, *1909–1917*, dz. cyt., s. 40. W nawiasach po lokalizacji cytatu podaję datację listu: (25 II 1909).

[10] Tamże, s. 109. (9 I 1910)

[11] Tamże, s. 52–53. (27 III 1909)

[12] Tamże, s. 60. (17 IV 1909). Wszystkie podkreślenia w cytatach pochodzą od ich autorów.

[13] Tamże, s. 53. (27 II 1909)

[14] Tamże, s. 120. (11 III 1910)

Irzykowski był wiernym, choć niełatwym, bo pozbawionym wdzięku, urody, swady, osobistego uroku, zrzędliwym, pedantycznym, dziwacznym, skrajnie analitycznym adoratorem, który emablując słynną pisarkę, równocześnie podejmował decyzję dotyczącą małżeństwa z Marią Antoniną z Gnoińskich. Plany matrymonialne komplikowało uczucie do Nałkowskiej, która – jak napisze po latach – ostatecznie go do tego małżeństwa namówiła[15] (ślub odbył się w kwietniu 1910 roku). Pobyt Nałkowskiej od listopada 1909 do czerwca 1910 r. w Krakowie sprzyjał kontaktom obojga. Pisarka odnotowuje: „codzienne wizyty”[16], „długie dziwaczne, teoretyczne dyskursy”[17], „zawsze ciekawe, cenne rozmowy”[18], czyta także nowele Irzykowskiego (sporządzając komentarz: „Artystycznie lepsze od *Pałuby*, którą jednak bardziej cenię jako głęboki eksperyment”[19]) i jego książkę o Fryderyku Hebblu (notując: „głęboko szanuję rozum tego człowieka choć zgadzam się, że mało ma talentu np. w zestawieniu z cudowną prozą Brzozowskiego”[20]), a z przysłanych przez Irzykowskiego *Dzienników* Hebbla zaczerpnie motto do jednego z rozdziałów powieści *Węże i róże* („Chore stany zresztą bliższe są ośrodka prawdy niż tzw. zdrowie”[21]).

I choć Nałkowska widzi z całą ostrością rzeczywistą, dwuznaczną moralnie sytuację (zapisując: „nie kocham go, za to on stał się niezmiernie dobry i wielbiący”[22]), choć rozpoznaje autoanalitycznie: „uczucia nie ma we mnie tylko pewna dość wdzięczna reakcja na uczucie Irzykowskiego”[23], podtrzymuje niesymetryczną relację być może dlatego, że w chwilach dłuższych rozstań odczuwa tęsknotę, będącą jednak świadectwem przywiązania. Gdy Irzykowski wyjeżdża z Krakowa, brak jej jego „czułości połyskującej w głębi ironizowania”[24], gdy sama opuszcza

15 Tamże, s. 140. (29 V 1910)
16 Tamże, s. 109. (9 I 1910)
17 Tamże, s. 103. (15 XII 1909)
18 Tamże, s 140. (29 V 1910)
19 Tamże, s. 57. (13 IV 1909)
20 Tamże, s. 112. (18 I 1909)
21 Zauważa to H. Kirchner (por. tejże, *Nałkowska albo życie pisane*, Warszawa 2011, s. 132).
22 Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t 2, 1909–1917, dz. cyt., s. 123. (19 III 1910)
23 Tamże, s. 120. (11 III 1910)
24 Tamże, s. 111. (18 I 1910)

miasto, wyznaje wprost: „będzie mi żal bardzo dziwnego, jakby szorstkiego, a przecież pełnego głębi stosunku do Irzykowskiego"[25]. Odrzuconemu, a trwającemu już w małżeństwie z inną Irzykowskiemu (którego gościła w przeddzień swego wyjazdu z Krakowa z żoną w swym mieszkaniu[26]) pozwala się tuż przed rozstaniem adorować, prowadząc zaborczą i egoistyczną grę: „pocałunki pod oknami domu o nocy – zapisuje – Taka więc jestem. Na złość złu zła"[27].

Uzupełnieniem obrazu ich wzajemnej relacji, wyłaniającego się z *Dziennika* pisarki, są zapiski ich wspólnej przyjaciółki. „Poznanie się tych dwojga indywidualności twórczych – pisze Halina Dąbrowolska – wkracza już w dziedzinę zdarzeń z zakresu literatury. Ponury, szorstki, źle a nawet śmiesznie ubrany, lekceważący formy towarzyskie Irzykowski, z własnej przekory mędrzec, jakby nigdy nie młody, choć miał wówczas dopiero 36 lat spotyka istotę, która była jego przeciwieństwem. Pociągała go harmonijnym wyrównaniem ruchów i odruchów, ładem, taktem, uprzejmością, wykwintem, którego nie uznawał, a na którym umiał się poznać. Zainteresowała wykształceniem i talentem kobieta autorka"[28]. Fascynację Irzykowskiego Zofią Nałkowską przeciwstawia Dąbrowolska rysującej się na horyzoncie coraz wyraźniej, prozaicznej perspektywie życia małżeńskiego i rodzinnego, które traktować miał Irzykowski od samego początku jako swoistą „rezygnację życiową dla siebie i przegraną"[29].

Przyjaźń i zaufanie, jakimi obdarza w tym czasie Nałkowską, znajdują świadectwa i dowody. Świadectwami są listy, które Irzykowski pisze do zaprzyjaźnionej pisarki między 1909 a 1912 rokiem, listy, na których zwrot uznany krytyk będzie nalegał po trzydziestu latach stanowczo, brutalnie, obcesowo i które staną się nie mniej niż sam zawód miłosny źródłem nieporozumień między dwojgiem pisarzy i ostatecznie powodem głębokiej niechęci Irzykowskiego. Listy te zaginęły: prawdopodobnie Nałkowska zniszczyła je, zgodnie z wolą autora, który nie chciał, by stały się własnoś-

---

[25] Tamże, s. 142. (4 VI 1910)

[26] Tamże, s. 141. (30 V 1910)

[27] Tamże, s. 142. (1 IV 1910)

[28] H. M. Dąbrowolska, *Portrety nieobiektywne. Wspomnienie o Zofii Nałkowskiej*, Maszynopis 1956–1959, Wrocław, Ossol. Syg. T. V, 13 924/II; cyt. za: B. Winklowa, dz. cyt., s. 392–393.

[29] Tamże.

cią publiczną i które tak oto stały się jedną z legend, rekonstruowaną przez biografistów jedynie na podstawie zdawkowych uwag w prywatnych notatkach (głównie Nałkowskiej) i późniejszej korespondencji.

Natomiast dowodem najwyższego zaufania, którym Irzykowski darzył najwyraźniej Nałkowską w tym czasie, jest uczynienie jej jedyną czytelniczką zaginionego, a legendarnego już tekstu: pamiętnika-biografii, skierowanego do młodzieńczej miłości, Erny Brandówny. Ten dziennik, o czym można wnioskować z podkreślających jego rangę zapisków obojga, znających się przecież na rzeczy, pisarzy, mógłby stać się jednym z najważniejszych utworów polskiej intymistyki. Powstał w 1898 roku, Erna nigdy go nie otrzymała, a Nałkowska pozostała jedyną czytelniczką pamiętnika Irzykowskiego, który spłonął w jego bombardowanym mieszkaniu w 1939 roku, będąc – jak sam autor zaznacza – „busolą" i źródłem pomysłów wykorzystanych w *Pałubie*.

> Mój skarb, moja gwiazda podziemna […] żelazny kapitał duszy […] – pisał Irzykowski po wielu latach – *Pałuba* narodziła się właśnie na podstawie tego pamiętnika, on przez nią prześwieca, o nim jest mowa tam, gdzie autor woła: czy ma otworzyć jeszcze jeden, ostatni horyzont i pokazać swoje rezerwy. Ta busola towarzyszyła mi np. także przy rozważaniach literackich, gdy domagałem się owej najwyższej miary, gdy u założeń u początków twórczości kładłem taki stan intymny, stan szczerości i jasności z sobą, takie napięcie uczucia i intelektu, jakie wynika z pamiętnika albo faktycznie posiadanego, albo wciąż pisanego, choćby nawet w myśli. Nawet i teraz jeszcze w moich rozważaniach klerkowskich ta busola odgrywa rolę i ktoś, kto by ją znał, zrozumiałby inaczej wiele mych utworów, ale także i postępków…[30].

Nie dziwi, że tak charakteryzowany dokument stał się legendą, w tym przypadku potwierdzoną także podnoszącą jego rangę opinią wybitnej pisarki-czytelniczki. Pisze Nałkowska w *Dzienniku*:

> Irzykowski zapoznał mię ze swymi dziejami życia, istotnie „dziejami grzechu". Dech mi zaparło, gdym to czytała […] Rzecz ta, która kiedyś po latach dojdzie do rąk ludzi, będzie w swej wprost cudownej szczerości jakimś jedynym świadectwem ostatnich głębin życia. Niedawno właśnie czytałam słowa Wilde'a: „Można popełniać grzech i przez grzech ten urzeczywistnić prawdziwą doskonałość". Istotnie w skonstatowaniu owych grzechów odnalazłam jakieś elementy tragicznej doskonałości, głębokość tak zawrotną,

[30] K. Irzykowski, *Dziennik 1916–1944*, t. 2, dz. cyt., s. 557 i 558.

że aż zmysłowo fascynującą. Afera Irzykowskiego jest bezwzględnie najdziwniejszą rzeczą, z jaką zetknęło mię życie. Do tej chwili jestem oszołomiona ciosem tych rewelacji[31].

Tak oto w centrum ich relacji staje literatura – „twórczość niepozorna" (określenie Jerzego Strzelczyka[32]) podwójnie: gatunkowo (listy, pamiętnik), ale i nieobecna fizycznie, bo niezachowana, znana jedynie ze świadectw odbiorców i konsekwencji, jakie wywołała. Jest to jednak twórczość na pewno nie „niepozorna" w kwestii znaczenia i wartości, przypisywanych jej zarówno przez samego autora, jak i pierwszą – wnikliwą i kompetentną – czytelniczkę. W tym znaczeniu termin ten ostatecznie nie okazuje się, poza kluczem genologicznym, trafny w odniesieniu do opisu powyższych tekstów, które w żaden sposób nie mogą być też uznane za nieistotne z punktu widzenia dynamiki procesu historycznoliterackiego. Irzykowski ma dla takiej twórczości, co ciekawe, swój termin: „literatura nieoficjalna". Nim właśnie określa epistolografię i uprawiane w jej ramach pamiętnikarstwo[33], a charakterystyki tego typu piśmiennictwa dokonuje zarówno na podstawie lektur, do których się odwołuje (przede wszystkim wydawanych obficie w tym czasie tomów korespondencji znanych pisarzy), jak i zapewne własnej korespondencji, praktykowanej wcześniej z Brandówną, później z Nałkowską, a także przez lata anonimowo z różnymi przypadkowymi osobami[34]. Widzi niebezpieczeństwa takiego pisarstwa: zachętę do ekshibicjonistycznej grafomanii, z której za bardzo, jego zdaniem, korzysta powieściopisarstwo „kobiece" (częściej niż „męskie" wykorzystujące formę listu), widzi też

[31] Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 2, *1909–1917*, dz. cyt., s. 120. (11 III 1910)

[32] J. Strzelczyk proponuje tym terminem określić niedoceniane przez tradycyjnie uprawianą naukę rewiry obejmujące m.in. epistolografię, a także: memuarystykę, hagiografię, literaturę dydaktyczną, mistyczną, translatorstwo, piśmiennictwo medyczne, gospodarskie (por. J. Strzelczyk, *Pióro w wątłych dłoniach. O twórczości kobiet w wiekach dawnych*, Warszawa 2009).

[33] K. Irzykowski, *Nieoficjalna literatura*, „Świat" 1913, nr 38.

[34] Według relacji Dąbrowolskiej Irzykowski: „[w] tych czasach [1906–1908 – S. P.] prowadził anonimową korespondencję przez długie lata z nieznanymi osobami. Traktował to jako studia psychologiczne i rzeczywiście listy te zachowane do ostatnich czasów, zadziwiały mnie swoim poziomem. Miał tych listów parę tomów. Spaliły się w czasie Powstania" (H. Dąbrowolska, *O Karolu Irzykowskim. Wspomnienie biograficzne i komentarze do jego dział oraz Karola Irzykowskiego część niewydanych rękopisów*, Łódź 1948, s. 38).

jego nieprzecenione pożytki: konieczność kreacji swego „ja", tożsamości, opartej na konstrukcji siebie; konieczność wypływającą z sytuacji komunikacyjnej, którą determinuje potrzeba zaprezentowania siebie wobec odbiorcy[35]. W swej ambitnej formule epistolografia zatem to nie tyle zwykła wymiana myśli, uczuć, poglądów, ile „żywy dramat, który trzeba odegrać z poczuciem sceniczności"[36]. Szczerość, której projekt tak nowatorsko zarysował autor *Pałuby*, rozumiana jako autoanaliza, demaskacja fałszywych wyobrażeń na swój temat, a równocześnie proces kreacji, tworzenia nigdy niedomkniętej, dziś powiedzielibyśmy „narracyjnej", tożsamości, staje się podstawową materią tego gatunku i jego jądrem. Szczerość tak pojmowana określa jednak, mimo zagrożeń, przyszłość epistolografii (minęły bowiem czasy „większego skupienia duchowego", czasy współczesne to: „nerwowa zachłanność, prowadząca do niestrawności receptywność, która zamienia człowieka w system wiecznie ruchliwych macek i sprawia, że człowiek jest u własnego »ja« tylko niechcianym gościem"[37]). Tak rozumiana szczerość nie jest bowiem jeszcze dominującą – diagnozuje Irzykowski – „własnością" świadomości zbiorowej, stąd – wbrew pozornym dowodom – kultura listu nie tylko się nie kończy, ale „kultura ta prawie jeszcze się nie zaczęła"[38].

Podobną tezę o przyszłości epistolografii pisarz wygłosi po latach jako recenzent *Teorii listu* Stefanii Skwarczyńskiej: „sparaliżowanie, zlekceważenie i stchórzenie życia indywidualnego dzisiaj", fakt, że „człowiek dzisiejszy żyje przeważnie życiem grupowym i tylko to życie za ważne uznaje, swoje zaś osobiste życie lekceważy – pisze widokówki, bo sam jest widokówką", stanowią główną przyczynę – chwilowego jednak tylko – upadku „kultu listu", „ale ta przyczyna nie będzie trwa-

[35] „Człowiek pochylony nad kartką papieru musi w jakiś sposób organizować swój chaos wewnętrzny, a jeżeli pisze o sobie w liście, zwłaszcza w pamiętniku, ciągle »naraża się« na konieczność szczerości, przynajmniej przed sobą samym, już choćby na to, aby zdobyć się na jakieś »przyzwoite« kłamstwo. Kaleczy się wtedy co chwila o ostrą różnicę między sobą rzeczywistym a sobą idealnym, musi się przynajmniej dostroić do jakiejś pozy, formować swoje »ja«, wydźwignąć ducha na pewną wyżynę, a »dostroić« i »dociągać« jest tu pewnym etapem przyszłego rzeczywistego rozwoju wzwyż" (K. Irzykowski, *Nieoficjalna literatura*, w: tegoż, *Pisma rozproszone*, t. 1, *1897–1922*, dz. cyt., s. 205).

[36] Tamże, s. 209.

[37] Tamże, s. 205.

[38] Tamże, s. 209.

ła wiecznie, trzeba ją przeczekać"[39]. List rozumiany jest bowiem przez Irzykowskiego przede wszystkim jako czyn: „każdy list jest zarazem i czynem, który coś zmienia, poprawia lub niszczy"[40] – pisze krytyk jako teoretyk gatunku – ponieważ główną jego zaletą jest, „jeżeli list odpowie swemu praktycznemu, życiowemu celowi"[41]. Wartość i ranga listu, mimo że wyjściowo oparta na jego nieprzemijającym potencjale „antropologicznym", spełniającym się w poręcznej dla autoanalizy formule gatunkowej, ostatecznie przekracza ów wymiar jednostkowy.

> Prawdziwy gracz listowy nie będzie więc pisał na oślep – ujmuje rzecz Irzykowski – uważając swego partnera jedynie za naczynie wynurzeń, lecz będzie wyczekiwał skutku swych czynów i swych przemilczeń, będzie ciekawy drugiego człowieka, jego charakteru i istoty, uruchomi całą swoją finezję i pomysłowość, aby owładnąć drugą duszą, bo wie, że gra idzie tu o najwyższą stawkę, jaką jest człowiek dla człowieka[42].

Ale wróćmy do Nałkowskiej.

Strategię listu jako zaczepki, „działania słowami" stosuje skutecznie Irzykowski w korespondencji z pisarką, o czym zaświadczają jej dziennikowe zapiski. Na początku listy były miłe: „Lubię dostawać listy od Irzykowskiego" – zapisuje Nałkowska – „Wczoraj miły już wszystko mówiący list od Irzykowskiego"[43], „Coraz ciekawiej wyglądająca korespondencja z Irzykowskim naprowadza mię znów na myśl o sobie jako kobiecie wśród mężczyzn"[44], „Głęboką radością jest mi komunikacja duchowa z Irzykowskim […] wysoko są przerzucone mosty między nami […] to wielka radość"[45]. „Czytając pańskie listy – odpowiada – doznaję tej specyficznej ostrej radości zupełnego międzyporozumienia. Tego na nic wymienić nie można"[46]. Po dwóch latach, rozczytując się w nich ponownie,

---

[39] K. Irzykowski, *Czy list umiera? O zlekceważeniu życia indywidualnego. Stefania Skwarczyńska „Teoria listu"*, „Kronika Polski i Świata" 1938, nr 28; cyt. za: K. Irzykowski, *Pisma rozproszone*, t. 4, *1936–39*, Kraków 1999, s. 418.

[40] Tamże, s. 416.

[41] Tamże, s. 415.

[42] K. Irzykowski, *Nieoficjalna literatura, Pisma rozproszone*, t. 1, *1897–1922*, dz. cyt., s. 208.

[43] Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 2, *1909–1917*, s. 115. (15 II 1910)

[44] Tamże, s. 116. (17 II 1910)

[45] Tamże, s. 129. (7 IV 1910)

[46] Tamże.

przyznaje: „W miarę czytania listów od Irzykowskiego ogarniało mnie wzruszenie coraz silniejsze […] tyle zrozumienia i wniknięcia. Z tych jego listów poznaję siebie lepiej niż z dziennika mojego z tamtej epoki”[47].

Po ślubie Irzykowskiego w 1910 roku, będącym konsekwencją także ostatecznego odrzucenia krytyka przez Nałkowską, korespondencja się zaostrza. Podobnie też zaostrzają się ich wzajemne stosunki. Zraniony Irzykowski daje wyraz swoim emocjom: „Zły list od Irzykowskiego – zapisuje Nałkowska w dzienniku – w zarzutach swych ma racje właściwie tyle, że ja nic na to nie poradzę”[48]. Po krótkim zaniku kontaktów listowych Nałkowska odnawia korespondencję, narażając się ponownie na nieprzyjemności: „ze zgrzytaniem zębów czytam okropny, nie przedstawiający żadnych wątpliwości list od Irzykowskiego”[49], „znowu połykam całe arkusze impertynencji”[50].

Impertynencje są poetyką także ich relacji bezpośrednich. Mimo kilku kontaktów Nałkowskiej z rodziną Irzykowskiego[51], mimo poprawnych stosunków na płaszczyźnie wyraźnie skonwencjonalizowanych „wizyt domowych”, mimo w istocie głębokiego szacunku pisarki do krytyka[52], relacje bezpośrednie obojga pełne są – z „winy” Irzykowskiego – napięć. Jak notuje pisarka, opisując atmosferę kilku spotkań w 1913 roku: „był [on] nieuprzejmy, jak zwykle, złośliwy, przypisujący mi wiele win i wad różnorodnych”[53].

[47] Tamże s. 191 (4 VIII 1911). U czytelniczki pojawiają się też po 2 latach żal oraz wyrzuty sumienia: „Teraz dopiero widzę, że tego człowieka nie dostrzegałam, odkryłam go dopiero w tej chwili [...] Stało mi się jasnym jak daleko byłam tępa i niesprawiedliwa, jaka byłam fałszywa i zła” (tamże).

[48] Tamże, s. 149. (20 VII 1910)

[49] Tamże, s. 228. (4 VIII 1912)

[50] Tamże, s. 163. (22 X 1910)

[51] „Tutaj też odnowiłam inną stronę przeżyć owoczesnych, oglądając przez szereg dni z rzędu interieur familijnego życia Irzykowskiego. Córce jego, Basi, ofiarowałam lalkę, z żoną byłam bardzo dobrze”, tamże, s. 224 (29 VII 1912); podobne zapisy w roku kolejnym: „Widzenie go dzisiaj – na tle domu, obok żony i owej Basi (która w ścisłym tego słowa znaczeniu mnie zawdzięcza swe istnienie) napełnia mię nawet smutkiem. Jest to owo obniżenie tonu życia, którego się tak kiedyś obawiał”, tamże, s. 280 (22 IX 1913).

[52] „[J]est to człowiek, którego bardzo szanuję i biorę na serio – jeden z niewielu” – zapisuje Nałkowska w *Dzienniku* (22 IX 1913), w: tejże, *Dzienniki*, t .2, *1909–1917*, dz. cyt., s. 280.

[53] Tamże.

Tak już pozostanie: „niechęć i zarazem jakaś zażyłość”[54]. Spotykają się stosunkowo często, szczególnie w latach trzydziestych na posiedzeniach Akademii Literatury, gdzie – jak zapisuje Nałkowska – Irzykowski „zwalcza mnie na każdym kroku przy różnych okazjach”[55]. W Akademii – „sama wśród mężczyzn”[56] – pisarka spotyka aż dwóch odrzuconych amantów (oprócz zjadliwego Irzykowskiego[57] także Lorentowicza), którzy postrzegani jako „ofiary kobiety wampirycznej”, formułują zakulisowo „pretensje zawiedzionych kochanków”, co sprawia jej satysfakcję („ma też swój smak szczególny”[58]). Do Irzykowskiego, mimo krytycyzmu[59], czuje

[54] Z. Nałkowska, w: tejże, *Dzienniki IV 1930–1939 (cz. 2 1935–1939)*, oprac. i wstęp H. Kirchner, Warszawa 1988, s. 281. (8 I 1938)

[55] Tamże s. 340. (23 X 1938)

[56] Por. E. Kraskowska, *Sama wśród mężczyzn. Zofia Nałkowska jako instytucja życia literackiego w międzywojennej Polsce*, w: „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria literacka” 2013, nr 21 (41).

[57] Por. złośliwe uwagi o Nałkowskiej formułowane w *Dzienniku* przez Irzykowskiego: „Jej najwewnętrzniejszy fałsz przywodzi mi na myśl, że jednak Weininger miał słuszność. Nałkowska nie potrzebowałaby kłamać, bo znajduje się w sytuacji takiej, że kłamstwo, socjalna broń kobiet, jest jej niepotrzebne” (K. Irzykowski, *Dziennik 1916–1944*, dz. cyt., s. 228; 20 II 1937); „Nałkowska jest w Warszawie, robiła, jak się Skiwski wyraża »dentystyczny uśmiech« i zapraszała literatów, żeby się spotkać – znowu jej maniera wysysania gotowych cudzych sformułowań i pasożytowania na nich” (tamże, s. 394; 17 X 1939); komentarz do zabiegów Nałkowskiej, by być przy rozdzielaniu żywności z Szwajcarii na początku wojny: „Ona jest przyzwyczajona należeć zawsze do kliki wtajemniczonych. Kiedy – paręnaście lat temu – zaczęło się w Ministerstwie WRiOP rozdawnictwo stypendiów, ona brała przez 2 lata, zanim ja się dowiedziałem w ogóle o ich istnieniu. W ostatnich latach była w podejrzanej cichej instytucyjce Teatr Młodych (razem z Boyem), którą sobie założyli (poza Akademią), aby tą drogą ssać rząd, a mnie do tego nie zaprosili. Śmierdzący i źle zamaskowany egoizm, gorzej: zachłanność” (tamże, s. 423; 13 XI 1939); „Nałkowska postawiła sobie za przynajmniej raz w tygodniu skłamać, choćby bezinteresownie, dla ćwiczenia i estetyki” (tamże, s. 499; 28 XI 1940).

[58] Z. Nałkowska, *Dzienniki IV 1930–1939 (cz. 2 1935–1939)*, dz. cyt., s. 340 i 341. (23 X 1938)

[59] Por. uwagi diarystki o Irzykowskim: „zatracenie zmysłu wartości, poszczególne mądre słowa pomieszane z głupstwami, antysemityzm, wyśmiewanie młodych” (w: tejże, *Dzienniki IV, cz.1. 1930–1934,* Warszawa 1988, s. 381; 11 VII 1933); „mówi już zawsze rzeczy głupie, których jedynym ratunkiem jest ton przekory” (tamże, s. 418; 28 II 1934); „niepoważny w swych irytacjach, nawet gdy przypadkowo ma rację, zawsze zaczepny, gotujący się ze złości, z naiwną niesprawiedliwością zarzuca innym to, co raczej dla niego jest charakterystyczne [...] Często zabierający

„coś jakby słabość niepoprawną wobec jego napaści, pretensji, inwektyw i komplementów”[60]. Nie unika go, wręcz przeciwnie – przychodzi np. w 1935 roku na jego otwarty wykład o perfidii i szantażu, wywołując irytację krytyka[61].

Spotykają się także przy okazji wydarzeń oficjalnych, jak choćby w tym samym roku na pogrzebie Piłsudskiego, gdzie Irzykowski, idąc z Bolesławem Leśmianem za pierwszą damą polskiej literatury, dostrzega dziurę wytartą w jej płaszczu i dyskutuje w orszaku żałobnym nad losem akademików[62]. Łączą ich wreszcie relacje pośrednie: głównie przez Halinę Dąbrowolską – koleżankę Nałkowskiej i więcej niż przyjaciółkę Irzykowskiego, z którą pisarka kobieco się solidaryzuje, gdy ta zwierza jej się z emocjonalnych perypetii z mężczyzną, którego darzy uczuciem[63] – i przez Alfreda Łaszowskiego, przynoszącego Nałkowskiej wieści o Irzykowskim[64], a Irzykowskiemu wieści o Nałkowskiej, na które zresztą krytyk nie pozostaje obojętny. Gdy dowiaduje się on np. w 1937 roku, że pisarka komponuje powieść o czasie, natychmiast notuje w dzienniku swoje refleksje na temat czasu, by asekurować się przed ewentualną wtórnością[65]. Ta rywalizacja trwa także podczas literackich spotkań „młodych” odbywających się od roku 1933 (również w czasie wojny) w Warszawie, w których oboje uczestniczą jako obdarzeni autorytetem „eksperci”[66]. Słuchając wystąpień innych, kłócą się o powin-

---

głos nie ma nigdy powodzenia [...] Idzie o dziwną zapalczywość, która mu uniemożliwia argumentację, irytowanie się naiwne, złośliwość psującą wszelką sprawę” (Z. Nałkowska, *Dzienniki 1930–1939*, cz. 2, dz. cyt., s. 31–32; 8 X 1935); „zmieniający się w złego starca” (tamże, s. 173; 24 I 1937).

[60] Z. Nałkowska, *Dzienniki 1930–1939*, cz. 2, dz. cyt., s. 281. (8 I 1938)

[61] K. Irzykowski, *Dziennik 1916–1944*, dz. cyt., s. 190. (24 V 1935)

[62] Tamże, s. 188. (18 V 1935)

[63] Por. zapiski Nałkowskiej z 14 X 1928 i 8 I 1938.

[64] „Irzykowski wciąż mu wmawia, że jest pod moim wpływem, że »nosi mój tren«” – zapisuje Nałkowska sprawozdanie Łaszowskiego (w: tejże, *Dzienniki 1930–1939*, cz. 2, dz. cyt., s. 164; 30 XII 1936).

[65] Por. K. Irzykowski, *Dziennik 1916–1944,* dz. cyt., s. 227. (20 II 1937)

[66] Por. relacje z tych spotkań S. Ortwinowskiego: *O Karolu Irzykowskim* w: tegoż, *Klerk heroiczny. Wspomnienia o Karolu Irzykowskim*, oprac. B. Winklowa, Kraków 1976. Irzykowski zapisuje informacje o ponowieniu spotkań w okupowanej Warszawie w dzienniku; por. tegoż, *Dziennik 1916–1944*, dz. cyt., s. 402 (28 X 1939), s. 479–482 (11 VII 1940), s. 575–577 (18 II 1943).

ności literatury, a krytyk przy okazji stawia pisarce bolesne zarzuty niedoskonałości prozy („papierowe dialogi"). Ich wzajemne awersje widzą inni, czasem wykazując inicjatywę pojednania – bezskutecznie.

Sytuacja zyskuje nowy wymiar, powracając na grunt literatury, od 1939 roku, kiedy Irzykowski stanowczo żąda zwrotu swojej korespondencji z lat 1909–1912, najpierw dzwoniąc (w lutym 1939 roku) do Nałkowskiej z żądaniem, by ta przyniosła mu na spotkanie Akademii listy napisane trzydzieści lat wcześniej, potem (w 1941 roku) pisząc trzy listy interwencyjne, które są świadectwem „moralnych racji" wnioskodawcy i które on sam starannie przepisuje w swym dzienniku – zabezpieczając ewentualne dowody i świadectwa własnej woli dla potomnych[67].

Krytyk wielokrotnie pisał o swej niechęci wobec upubliczniania prywatnej korespondencji wybitnych postaci. Poza niedyskrecją i wścibstwem przeszkadzała mu także zniekształcona lektura listów udostępnianych szerokiej publiczności, a przecież w punkcie wyjścia adresowanych do jednej osoby i nierzadko intymnych. Zanika wtedy bowiem, jak pisał sentymentalnie, „wartość chwili, kiedy adresat, czytając list, jest nim wzruszony, przejęty, pod jego wpływem zmienia postanowienie i kiedy na tle tych uczuć świta mu myśl, że ten list przez wrażenie jakie wywarł jest także piękny, pięknem dyskretnego zapachu [...]. Adresat jest pierwszym i właściwie ostatnim konsumentem tego piękna"[68]. Zdając sobie sprawę z pozycji swojej i Nałkowskiej, wybitny krytyk chciał uniknąć publicznej lektury intymnej korespondencji, wyrażającej uczucia już nieaktualne, obnażającej tajemnice jego emocjonalnego stosunku nie tylko do Nałkowskiej, ale i Brandówny, które powierzył przyjaciółce „w imię ryzyka metafizycznego, w zaufaniu wyjątkowym"[69]. Odmowa Nałkow-

[67] Por. K. Irzykowski, *Dziennik 1916–1944*, dz. cyt., s. 502–503 (7 II 1941), 510–512 (22 III 1941), 517–522 (25 IV 1941). Listy te przedrukowane zostały w zbiorze listów Irzykowskiego: *Listy 1897–1944*, Kraków 1998, s. 356– 367.

[68] K. Irzykowski, *Czy list umiera?*, dz. cyt., s. 415–416. Podobnie krytyczny stosunek wobec lektury cudzych listów w zmienionym kontekście odbiorczym wyraża Irzykowski w liście do Ludwika Karola Konińskiego (24 IV 1938): „Ta skwapliwość z jaką się listy wydaje – a zarazem ta zupełna obojętność współczesności względem nich, i co gorsza od obojętności perfidia i arogancka wyższość"; „Mam ochotę wszystkie listy do mnie spalić, postarać się o swoje i to samo z nimi zrobić" (tegoż, *Listy 1897–1944*, Kraków 1998, s. 327–328).

[69] K. Irzykowski, *Listy*, dz. cyt., s. 366.

skiej trwająca kilka lat (tak naprawdę bowiem Irzykowski dopominał się o zwrot listów przynajmniej od 1935 roku, gdy na pogrzebie Piłsudskiego pisarka niedbale złożyła obietnicę: „Te nudne listy? Oddam”[70]) skłania go do desperacji, której świadectwem są właśnie listy z 1941 roku, przepisane i tym samym zyskujące status dokumentu.

W korespondencji tej realizuje Irzykowski „z poczuciem sceniczności” swoisty eksperyment epistolograficzny, którego ośrodkiem jest jego teoria gestu. Gest to według Irzykowskiego „zapowiedź czynu”, różnicę między czynem a gestem przyrównać można, jego zdaniem, do różnicy między energią potencjalną a kinetyczną[71]. „Taki czyn, który coś znaczy nazwę gestem – dopowiada autor *Beniaminka*. – Czyli, że wyrywam go z jego związku praktycznego, izoluję, rozpatruję *sub spiecie aeternitatis*. Mogą być gesty tak naładowane znaczeniem, że przestają już być czynami – należą do sztuki lub religii, są dramatem lub obrzędem”[72]. Gestem nazywa zatem Irzykowski zarówno skomplikowany splot/zespół znaczeniowych intencji związanych z czynem, będących jego zapleczem i motywacją, jak i ciąg jego skutków. Teoria gestu ujmuje praktyczny wymiar wytwarzania znaczeń. Obejmuje bowiem zarówno świadomość konsekwencji związanych z zamiarem (intencją) czynu, świadomość wywoływania skutków „za pomocą słów”, „działania słowami”, jak i świadomość możliwości uwolnienia się od praktycznego wymiaru czynu poprzez jego uobecnienie w samym słowie (nie tylko czyn/słowo wywołują skutek, traktowany jako jego następstwo, ale skutek jest samego czynu/słowa składnikiem). Skutek jako następstwo i składnik czynu jest bowiem skorelowany z jego

---

[70] Irzykowski przypomina to Nałkowskiej w trzecim wysłanym do niej w roku 1941 liście. Por. tamże, s. 363.

[71] Por. Irzykowski, *Nieoficjalna literatura*, dz. cyt., s. 206, 207). W innym miejscu Irzykowski pisze: „Owóż miarą kultury tak ludzkości, jak i pewnego zrzeszenia i jednego człowieka jest między innymi także i to, jaki jest w nim zapas gestów gotowych i jaki narasta [...] Literatura (i sztuka w ogóle) jest wiecznie żywą i ruchliwą giełdą gestów, ale gdy się chce poznać to, co się przyjęło rzeczywiście w społeczeństwie, to należy studiować literaturę nieoficjalną, tę np., która masami listów od publiczności wpływa do redakcji, aby utonąć w oceanie kosza, lub tę, która się objawia w ogólnej korespondencji, służącej do porozumienia czy raczej nierozumienia się ludzi między sobą” (tamże, s. 207–208).

[72] K. Irzykowski, *Beniaminek*, w: tegoż, *Walka o treść. Beniaminek*, Kraków 1976, s. 370.

(czynu) znaczeniem i ten wymiar czynu (który nazwać można „inscenizacją znaczenia") określa właśnie Irzykowski gestem. Jest gest zatem wyznaczony przez znaczenie, przypisane zaktualizowanemu lub potencjalnemu czynowi, mającemu praktyczne konsekwencje, rozumiane jako jego autoteliczny składnik lub jego następstwo. Znaczenie to, kierując uwagę na ekspresyjny wymiar działań oraz zdarzeń/wypowiedzi i przynosząc zrozumienie dla pragmatycznego aspektu wytwarzania znaczeń, rozstrzyga o wartości czynu, czyniąc go gestem. „Nie jest to istotą dramatu – tłumaczy autor *Beniaminka* w podrozdziale *Obrona gestów* – że pokazuje nam ludzi w działaniu, lecz że to działanie jest dramatycznie komentowane, że ono coś znaczy, że się przed jakąś wyższą instancją tłumaczy"[73].

Dramat (rozumiany jako znaczenie uchwycone „w wymiarze" działań) przekracza jednak nie raz w refleksji Irzykowskiego pole przedmiotowej analizy, bowiem krytyk wielokrotnie rozszerza je do wymiaru metody analitycznej. Również korespondencja ma być według niego właśnie takim „żywym dramatem, który trzeba nie odegrać, ale rozegrać z poczuciem sceniczności", to „oświadczenia groźby nadzieje, noty, manifesty, przechwałki, obietnice, obawy, w ogóle tysiące czynności symbolicznych"[74], obliczone na wywołanie pożądanego efektu i zamiaru, będące zatem – jak Irzykowski dopowiada –„formą społeczną wielce odrębną i dramatyczną"[75].

Czym jest zatem „rozgrywana" z Nałkowską korespondencja w ramach nakazu „poczucia sceniczności" i uświadomionego znaczenia gestów? Jan Jakóbczyk, analizując listy Irzykowskiego do Brandówny i Konińskiego, proponuje uchwycić intencję „teorii gestów" Irzykowskiego w terminologii Johna Austina[76]. Skorzystam z tej niezwykle inspirującej wskazówki badacza, ponieważ wytrenowany w sztuce demaskacji autor *Pałuby* rzeczywiście odwołuje się w praktyce do świadomości, wyrażonej wprost w tezie stojącej u źródeł teorii Austina – co widać zwłaszcza, gdy Irzykowski sam analizuje w dzienniku własne listy do Nałkowskiej[77].

---

[73] Tamże.

[74] K. Irzykowski *Nieoficjalna literatura*, dz. cyt., s. 208 i 207.

[75] Tamże, s. 206.

[76] J. Jakóbczyk, *Szachy literackie? Rzecz o twórczości Karola Irzykowskiego*, Katowice 2005, s. 38.

[77] Por. K. Irzykowski, *Dziennik 1916–1944*, dz. cyt., s. 503–510.

Podobnie jak Austin pragnie on bowiem „rozważyć gruntownie jak wiele jest sensów, w których: mówić coś to robić coś, lub robić coś mówiąc coś, a nawet dzięki mówieniu czegoś robić”[78].

„Gest korespondencyjny”, realizowany słowami listu warto zatem, wykorzystując precyzyjną terminologię Austina, analizować poprzez uchwycenie trzech wyróżnionych przez niego instancji („czynności”) wypowiedzi: lokucyjnej (określającej „czynność mówienia czegoś”[79]), illokucyjnej (którą jest „wykonanie czynności kryjące się *w* powiedzeniu czegoś”[80]) i perlokucyjnej („to, co powodujemy lub osiągamy dzięki mówieniu czegoś”[81]). Trzy poziomy „działania słowami” obejmują zatem, dopowiedzmy, trzy warstwy wypowiedzi epistolarnej. List, odpowiednio do wyodrębnionych przez Austina instancji, po pierwsze – jest informacją, zdradzając intencje nadawcy, po drugie – ze względu na sytuację i kontekst, w jakich jest formułowany, buduje w efekcie pewne emocje, stany, myśli: obraża, zachęca, karci..., po trzecie wreszcie – odnosi (lub nie) zamierzony skutek, wywołuje (lub nie) planowaną przez nadawcę reakcję.

Co w listach Irzykowskiego do Nałkowskiej odpowiada zatem poszczególnym warstwom czy też wymiarom tak rozumianego (epistolarnego) gestu?

Pierwszą płaszczyznę stanowią: (1) informacja o woli nadawcy, którą jest odzyskanie korespondencji, (2) sformułowana lista argumentów „moralnych racji” podjętej przez Irzykowskiego decyzji, (3) podanie do wiadomości możliwych konsekwencji niedostosowania się przez Nałkowską do nalegań wnioskodawcy (planowane niedopuszczenie przez córki i bratanków Irzykowskiego do ewentualnej publikacji listów, zapowiedź zemsty, którą ma być nieprzychylna ocena twórczości pisarki w redagowanej przez niego książce historycznoliterackiej).

---

[78] J. L. Austin, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993, s. 640.

[79] Tamże, s. 640. Jak pisze Austin: „co jest z grubsza równoważne wypowiadaniu pewnego zdania z pewnym sensem i odniesieniem, co jest z grubsza równoważne »znaczeniu« w tradycyjnym sensie” (tamże, s. 654).

[80] Tamże, s. 645. Dalej Austin wyjaśnia: „w przeciwieństwie do wykonania czynności powiedzenia czegoś” (tamże), „takie jak informowanie, rozkazywanie, ostrzeganie, przyrzekanie itd. To znaczy, że wygłaszamy wypowiedzi, które mają pewną (konwencjonalną) moc” (tamże, s. 654).

[81] Tamże.

Druga płaszczyzna obejmuje zatem: (1) wystraszenie Nałkowskiej przez wielopiętrowy szantaż – od prostolinijnej banalnej zaczepki („bez tego nie może być mowy o normalnych stosunkach między nami") do ordynarnej groźby krytyka[82], (2) zawstydzenie kobiety (będące planowaną konsekwencją kierowanego wobec niej podejrzenia o chęć udokumentowania wizerunku siebie jako amantki otoczonej tłumem adoratorów oraz oskarżenia o banalność i snobizm przyjmowanej postawy[83], (3) odwołanie się do ambicji i honoru Nałkowskiej[84], (4) obudzenie w niej poczucia elementarnej sprawiedliwości i „symetrii" (Irzykowski przypomina, że sam oddał pisane przez Nałkowską listy do niego), (5) wywołanie w pisarce poczucia winy poprzez przywołanie wcześniejszych „niesymetrycznych" relacji obojga („Ja jednak sądzę, że nie ja mam tu coś naprawiać, lecz Pani"), a w konsekwencji (6) obudzenie w niej potrzeby wyrównania rachunku krzywd (oddanie listów miałoby pełnić rolę „gotówki" oczyszczającej wcześniejsze winy Nałkowskiej wobec wykorzystanego przed laty amanta) i wreszcie – co prawdopodobnie było obok zastosowanego przez Irzykowskiego szantażu najważniejsze dla samej Nałkowskiej[85] – (7) upokorzenie adresatki (poprzez wyznaczenie jej sposobu, w jaki ma się wedle woli nadawcy dokonać przekazanie korespondencji[86], poprzez

---

[82] „Piszę *Literaturę polską lat 21* i zależeć będzie od Pani postąpienia w tej sprawie to, jaki sąd tam wypadnie o Pani. Radzę tedy być grzeczną" (K. Irzykowski, *Listy*, dz. cyt., s. 359).

[83] „Te Pani gierki małostkowe wymagają objaśnienia i przygwożdżenia. Więc po to jest się filozofką, po to się robi rewelacje o czasie i przestrzeni, aby w takiej sprawie dość prostej stosować triki á la nasze prababki?" (tamże, s. 362).

[84] „Prawdziwa dama byłaby nigdy nie dopuściła do sytuacji, w której mogłyby we mnie powstać takie podejrzenia, za jakie Pani się oburza (a ja się oburzam na to oburzenie)" (tamże, s 363).

[85] Por. dziennikowe zapiski Nałkowskiej; w: tejże, *Dzienniki 1939–1944*, Warszawa 1996: s. 292 (17 V 1941) i s. 298 (20 V 1941).

[86] „Pragnąłbym, aby oddanie mi tych listów odbyło się bez zwłoki, bez wstępów, bez indagacji, bez perswazji (»że niby dla dobra literatury« itp.) i bez żadnych warunków, tylko po prostu – oddać" (K. Irzykowski, *Listy*, dz. cyt., s. 356–357). W kolejnym liście następuje ponowienie warunków: „Otóż załączam kartkę i proszę o wyznaczenie na niej dnia o i godziny kiedy mam odebrać listy. Proszę o ich oddanie bez wstępów, perswazji (»dla dobra literatury« itp.), wypytywań" (tamże, s. 358).

sugestie, że nie jest już „moralną" właścicielką listów[87] oraz obraźliwe uwagi[88]).

Wreszcie trzecią płaszczyznę epistolarnych gestów Irzykowskiego określa relatywna (nie)skuteczność jego starań. Krytyk nie odzyskał, zgodnie z wstępnym planem, swojej korespondencji z Nałkowską, co było – według jego opinii wyrażonej w ostatnim liście do pisarki – świadectwem jej snobizmu i „schowania się za obrazą", ale odniósł sukces częściowy w postaci przekazanej mu przez Dąbrowolską obietnicy Nałkowskiej, iż ta nie wykorzysta (w domyśle: w celach publikacji) jego listów, a nawet gotowa jest podpisać zredagowany przez niego na ten temat dokument[89]. O dokumencie nic nie wiadomo, listy zaginęły, cały spór zakończył się, jak się wydaje, rozwiązaniem połowicznym. Wrogie wobec siebie zapiski dziennikowe odnoszące się do niewydanej Irzykowskiemu przez Nałkowską korespondencji zupełnie znikają, oba diariusze stają się świadectwem wyparcia drażliwego tematu[90]. Dwa lata po awanturze o listy Irzykowski umiera w szpitalu, a z relacji Dąbro-

[87] „[O]we listy, wtenczas kiedy były pisane, nie spodziewały się nigdy, do jakiego celu mają kiedyś posłużyć, pisane były w innych intencjach i właściwie do innej osoby" (tamże, s. 357).

[88] „A mój przyjaciel z okresu weiningerowsko-strindbergowskiego powiedziałby: kokota – zawsze »wypłynie bokiem«" (tamże, s. 363); „Pani sama ma obsesje jak skąpiec, bo dzień oddania byłby dla Pani zmierzchem nieokreślonych nadziei" (tamże, s. 364). W celu obrażenia adresatki Irzykowski przytacza również wiele kompromitujących ją – jego zdaniem – faktów niezwiązanych ze sprawą korespondencji, ale rzucających w jego przekonaniu światło na jej postawę moralną. Dotyczą one protekcji w przyznawaniu nagród literackich, uczestnictwa w nagonkach na wrogich jej krytyków literackich itp. (por. np. list trzeci, w: tegoż, *Listy*, dz. cyt., s. 365–366).

[89] Wspomina o tym Irzykowski w swym dzienniku (por. tegoż, *Dziennik 1916–1944*, dz. cyt., s. 523).

[90] Irzykowski prawie w ogóle nie pisze o Nałkowskiej w dzienniku po 1944 roku, pojedyncze zapiski czyni jedynie relacjonując konspiracyjne spotkania literackie w Warszawie („Nałkowska mnie zresztą unika jak ja jej", w: tegoż: *Dziennik*, dz. cyt., s. 577; 18 II 1943) czy prawiąc złośliwości na temat snobizmu maniery aforystycznej pisarki (tamże, s. 583; 23 IX 1944) i jej praktycznego konformizmu (tamże, s. 594; 13 XII 1944). Nałkowska z kolei od czasu odmowy zwrotu korespondencji Irzykowskiemu wspomina o nim tylko raz, w związku z Dąbrowolską (*Dziennik*, dz. cyt., s. 332; 29 XI 1941), później zaś rejestruje jedynie doniesienia (w 1944 roku) z jego pobytu, już w stanie krytycznym, w szpitalu (tejże, *Dzienniki 1939–1944*, dz. cyt., s. 604 [6 IX 1944], s. 609 [12 IX 1944], s. 633 [28 X 1944]).

wolskiej wiemy, że krytyk kilka tygodni przed śmiercią zaniechał próśb o przeniesienie go na wieś, gdy dowiedział się, że spotka tam Nałkowską[91]. Czy to zatem wszystko?

Nie, bowiem relacje Irzykowskiego i Nałkowskiej są nie tylko, jak wynikałoby z powyższej opowieści, faktem z dziedziny kronikarstwa towarzyskiego. Nie są jedynie uwrażliwioną na rekonstrukcję emocji opowieścią pełną niedyskrecji, dryfującą w kierunku instrumentalnego traktowania literatury (w tym przypadku listów i dzienników) w intencji zbudowania portretu osób i ich wzajemnych stosunków. Relacje te mają także – jak wiadomo – swój istotny aspekt historycznoliteracki, są interesujące nie tylko dlatego, że dotyczą biografii znanych pisarzy, lecz również z tego powodu, że współbudują przestrzeń gestów nie tylko niepozornych, lecz zupełnie oficjalnych, rozgrywanych na płaszczyźnie krytyczno- i historycznoliterackiej. W tym planie występuje Nałkowska w pozycji innej niż np. w rekonstruowanej przez Ewę Kraskowską relacji z Brunonem Schulzem[92]. Oprócz podobieństwa (spotykała się w obu sytuacjach z niewątpliwą, kierowaną w jej stronę fascynacją mężczyzn – pisarzy) są i zasadnicze różnice. Tam była recenzentką prozy młodego i niepewnego jeszcze swojej wartości twórcy, starszą od niego, doświadczoną i obdarzoną już powszechnym autorytetem pisarką. Ciesząca się uznaniem i sławą autorka wielu powieści i dramatów stawała pewna swej pozycji wobec debiutanta. W relacji z Irzykowskim natomiast, sama poddając się osądowi krytyka, opiniotwórczego recenzenta, w pewnym sensie zostaje upodrzędniona, a przynajmniej do pewnego stopnia od niego uzależniona[93] ze względu na zhierarchi-

---

[91] Por. H. M. Dąbrowolska, *O Karolu Irzykowskim*, dz. cyt., s. 91.

[92] E. Kraskowska, *Nałkowska i Schulz, Schulz i Nałkowska*, w: tejże: *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii*, Poznań 2007, s.166–192.

[93] Irzykowski swój wpływ na pisarstwo Nałkowskiej odnotowuje w dzienniku, analizując właśnie sytuację związaną z nieoddanymi przez nią listami: „ten szczególny rodzaj pasożytowania. Ja ją przecież zrobiłem, pouczyłem swoim artykułem (*Etiudy Zofii Nalkowskiej*) [...] W *Emilu* już korzystała z *Pałuby*" (K. Irzykowski, *Dzienniki 1939–1944*, dz. cyt., s. 506; 13 I 1941). Nałkowska przyznaje się do uważnego słuchania opinii krytyka i korzystania z nich w takim oto fragmencie dziennika: „owa bezplastyczna, płaskorzeźbowa ozdobność, owa kolorowość na niekorzyść kształtu, owa mówiona, a nie przedstawiona i wątła akcja – dotąd charakteryzowały i moją literaturę. Pewne odgięcie jest dopiero w *Narcyzie* w części na skutek własnej chęci, w części pod wpływem namów Irzykowskiego. Ale wcale nie wiem,

zowany podział ról, wyznaczający relacje krytyka literacka – literatura. Odsłonięcie płaszczyzny relacji budowanej w obrębie nie wydarzeń i towarzyszących im emocji, lecz faktów literackich – recenzenckich osądów i projektowanych oraz realizowanych estetyk obojga pisarzy – jest równie, a może jeszcze bardziej interesujące. Najważniejsze okaże się tu przeplatanie rzeczywistości prywatnej i publicznej, zakulisowej i oficjalnej, wzajemne warunkowanie się dwóch płaszczyzn, ich przenikanie i współistnienie. Nie przedstawię tu szczegółowo relacji Irzykowski – Nałkowska jako wzajemnych powiązań krytyka i powieściopisarki[94]. Trzeba jednak wskazać te elementy stosunku krytycznoliterackiego Irzykowskiego wobec prozy Nałkowskiej, które są wprost powiązane z ich wzajemnymi relacjami osobistymi. Wpływ tego, co osobiste na to, co oficjalne jest wyraźny.

Po pierwsze zatem, stosunek krytyka do jej pisarstwa charakteryzuje uderzająca dysproporcja między intensywnym zainteresowaniem prozą Nałkowskiej w okresie młodopolskim i oszczędnymi, zdawkowymi uwagami, formułowanymi jedynie na marginesach prowadzonych przez niego sporów literackich w *Dwudziestoleciu*. Irzykowski publikował szczegółowe analizy powieści: *Kobiety, Książę, Biała koteczka* (takim tytułem mylnie acz konsekwentnie krytyk wskazywał na powieść *Koteczka czyli białe tulipany*), *Rówieśnice* w kolejnych dwóch numerach „Społeczeństwa" w 1909 r., ich uspójnioną redakcję z dbałością przedrukował w „Nowej Reformie" w 1910 roku, a uzupełnił recenzją *Narcyzy* w starannie zredagowanym i poprawionym, obszernym artykule umieszczonym w 1913 w *Czynie i słowie*[95]. Ponadto opublikował

---

czy to jest dobrze. Bowiem ładniejsze niewątpliwie są *Rówieśnice*" (Z. Nałkowska, *Dziennik 1909–1917*, dz. cyt., s. 199; 20 X 1911); por także: „Z okazji drugiej edycji *Kobiet* i przesłanych wydawcom urywków recenzji do katalogu odczytuję to, co o mnie pisano – i zestawiam z tym, co pisałam. Dużo jest niewątpliwie rzeczy niemądrych (nawet w krytyce Irzykowskiego), ale wynalazłam jednak pewien związek między rodzajem mej twórczości a tymi sądami. To mię napełniło otuchą" (tamże, s. 213; 10 II 1912).

[94] Czynię to w innym miejscu, por. mój artykuł: *„Wybiła godzina kryzysu dyskrecji". Krytyk o pisarce*, w: *Granice Nałkowskiej*, red. A. Zawiszewska, Szczecin 2014.

[95] K. Irzykowski, *Z. Rygier-Nałkowska: Kobiety. Książe. Biała koteczka. Rówieśnice*, „Społeczeństwo" 1909, nr 49 i 50. Zmieniona wersja tego tekstu: „Nowa Reforma" 1910, nr 181. Zmieniona i rozszerzona wersja: *Powieści Nałkowskiej*, w: tegoż, *Czyn i słowo*, Lwów 1913.

oddzielne recenzje powieści *Węże i róże* oraz nowel[96], zaś liczne uwagi formułowane na temat pisarstwa Nałkowskiej pojawiały się często w innych jego tekstach z tego czasu. Powieści Nałkowskiej stanowiły jeden z centralnych punktów odniesienia formułowanych przez Irzykowskiego tez, dotyczących głównie powieści psychologicznej.

W *Dwudziestoleciu* Irzykowski nie poświęcił Nałkowskiej właściwie żadnego większego tekstu. Na początku pojawiają się jeszcze recenzje *Hrabiego Emila*[97] i *Romansu Teresy Hennert*[98], ale już *Niedobra miłość, Granica* czy *Niecierpliwi* to powieści zignorowane przez krytyka. Żaden z tekstów w *Słoniu wśród porcelany* (1934 r.) nie przynosi w swej zasadniczej treści odniesień do powieści Nałkowskiej, a w *Walce o treść* rozważania o jej twórczości pojawiają się jedynie marginalnie. Trudno nie uznać, że coraz bardziej wyraźne milczenie krytyka nie jest konsekwencją pogarszania się wzajemnych relacji z pisarką, trudno też tego nie żałować i nie być ciekawym jak ten znakomity krytyk odnalazłby się w dyskusji np. nad *Granicą*, i czy przez przekorę nie zgłosiłby nowatorskich argumentów wobec tez o „zmierzchu Nałkowskiej" formułowanych przez Wykę i Troczyńskiego.

Po drugie, źródła osobistego doświadczenia niewątpliwie uwrażliwiają Irzykowskiego na tropioną od pierwszych recenzji prozy Nałkowskiej metodę „autobiograficznej niedyskrecji", każącą czasem posługiwać się pisarce, co jej krytyk wypomina, narracją wykorzystującą poetykę pamiętnika i listu, i zasadniczo realizującą w okresie młodopolskim nieakceptowany przezeń typ psychologizmu powieściowego, który charakteryzuje się dysproporcją między zdarzeniem i komentarzem, między obszernym traktowaniem skutków a niedostatecznym wyjaśnianiem przyczyn procesów psychicznych postaci. Ta „najzdolniejsza uczennica Żeromskiego" pisze, zdaniem krytyka, powieści nie dość wnikliwe poznawczo, obliczone głównie na wywoływanie u czytelnika wrażeń, realizując „toaletowy solipsyzm".

W *Dwudziestoleciu* Irzykowski będzie odnajdował powtórzenie poetyki młodopolskiej w dyrektywie „autentyzmu" – tu kontekstem rozwa-

---

[96] K. Irzykowski, *Z niwy beletrystycznej*, „Nowa Reforma" 1917, nr 51.

[97] K. Irzykowski, *Etiuda na kształt życia (Zofia Nałkowska „Hrabia Emil. Romans nowoczesny")*, „Kurier Polski" 1920, nr 160.

[98] K. Irzykowski, *Zofia Rygier Nalkowska „Romans Teresy Hennert"*, „Wiadomości Literackie" 1924, nr 3.

żań nad estetyką Nałkowskiej staną się nie tylko jej powieści, ale także głośny artykuł *Pisana rzeczywistość*, do którego Irzykowski kilkukrotnie się odniesie z nadmierną (osobistą?) irytacją, oskarżając jego autorkę o obronę postawy, która sprzyja praktykowaniu „realizmu biernego", sytuowanego przez niego, jak wiadomo, podrzędnie wobec „realizmu walczącego"[99]. „Nałkowska – ten żywy notatnik" – to spontaniczne skojarzenie Irzykowskiego wyraża złość i lęk mężczyzny przed demaskacją prywatnych, związanych także z nim, doświadczeń i przeniesieniem ich na karty literatury, doświadczeń, które w obrębie poetyki „pakierstwa" mogłyby stać się własnością czytelników. Beatrycze pisze, bo – przyciśnięta do serca – ukrywa podstępnie ołówek. Nałkowską skojarzy zatem Irzykowski z George Sand: „Każdy nowy wielbiciel był dla niej kałamarzem!"[100]. Oczywiście mówi to z pretensją.

Jak zakończyć tę narrację o Irzykowskim i Nałkowskiej? Może przyjmując perspektywę każdego z nich. Jedno zakończenie zatem powtórzy atmosferę pożegnania z dzienników Nałkowskiej: „Z liściku, który otrzymałam od pani Iw[aszkiewiczowej], dowiedziałam się dziś o śmierci Irzykowskiego. Ta wiadomość porusza całe smugi mej pamięci, sięgające aż do młodych moich smutków krakowskich. Jak wyrwana roślina, korzonkami poruszająca ziemię, wlokąca za sobą różne jej grudki i strzępy"[101]. Cztery dni przed sześćdziesiątymi urodzinami wraca Nałkowska w stylistyce młodopolskiej do wspomnień z empatią i melancholią.

Drugie zakończenie przywiedzie ponownie poetykę windykatora Irzykowskiego. Kusi ona, żeby raz jeszcze przyjrzeć się gestom korespondencyjnym krytyka kierowanym do Nałkowskiej, tym razem z pozycji jego teorii szantażu i perfidii[102]. Może warto zastosować chwyt wykorzystany kiedyś przez Ewę Kraskowską[103] – czytania tekstów Irzykowskiego przez pryzmat zaproponowanej przez niego samego terminologii i intencji. Kraskowska tak właśnie przeczytała i przenicowała

[99] Por. artykuł Irzykowskiego *Ostrożnie z autentyzmem*, „Pion" 16 IX 1937, nr 37.

[100] K. Irzykowski, *Powieści Nałkowskiej*; cyt. za: tegoż, *Czyn i słowo*, Kraków 1980, s. 562.

[101] Z. Nałkowska, *Dzienniki 1939–1944*, dz. cyt., s. 636. (6 XI 1944)

[102] Jest to temat na kolejny artykuł, por. tekst Irzykowskiego *O perfidii i szantażu*, „Prosto z Mostu" 1935, nr 30.

[103] Por. E. Kraskowska, *Ojcowska żałoba Karola Irzykowskiego*, „Teksty Drugie" 2008, nr 5.

swego czasu wątek żałobny dzienników Irzykowskiego, pisanych po śmierci jego córki Basi, dokonując podejrzliwej, krytycznej analizy autokreacji ich autora z perspektywy pojęć i terminów *Pałuby* i wpisanej w nią dyrektywy bezwzględnej demaskacji „punktów wstydliwych", przybranych dla zakamuflowania rzeczywistej treści „garderoby duszy". Tak analizowany Irzykowski w korespondencji prowadzonej z Nałkowską w roku 1941 przegrywa, obnażony w swej perfidnej, opartej na szantażu małostkowości. Przeprowadzonej w dzienniku na marginesach przepisywanych listów do Nałkowskiej analizy tej małostkowości krytyk bowiem nie doprowadził do końca i nie wyprowadził z niej wszystkich możliwych (i demaskatorskich wobec siebie) konsekwencji. Ale czy na pewno przegrywa, skoro jego porażka jest tak wyraźna właśnie dzięki aparaturze pojęć, którą sam zaprojektował i dzięki motywacji do przeprowadzenia śledztwa, którą w nas rozwija?

Hanna Gosk
Uniwersytet Warszawski

„Niepozorna" proza krytyka. Studium jednego przypadku

Zastanawiałam się, czy mianem niepozornej można określić prozę sytuującą się na marginesach twórczej aktywności autorów, którzy osiągnęli rozgłos nie w literaturze, a w innych dziedzinach sztuki lub zapisali się w życiu literackim przede wszystkim jako krytycy literaccy, a nie pisarze i pozostali autorami jednej powieści, jednego – dwu tomików prozy, przywoływanych czasem na seminariach historycznoliterackich. To szczególna odmiana pisarstwa, w której świadomość warsztatowa często działa obezwładniająco, powodując, iż utwór sprawia wrażenie ćwiczenia z biegłości w prozatorskim rzemiośle lub eksperymentatorskiego traktatu o możliwościach prozy.

Wydaje się, iż motywacji do podjęcia przez krytyka działań pisarskich może dostarczać zarówno chęć sprawdzenia w praktyce trafności własnych rozpoznań teoretycznych, jak również impuls autobiograficzny, pragnienie przekazania własnego doświadczenia życiowego szczególnie, gdy łączy się ono z przemyśleniami nad czasem wielkiej zmiany niesionej przez rewolucje, wojny, przełomy polityczno-ustrojowe w wymiarze makrohistorycznym lub dotyczy silnych doznań jednostkowych o walorach uniwersalnych (choroby, śmierci, wykluczenia, samotności).

Pisarz, praktykujący na co dzień działania krytyka i z nich głównie znany, rzadko dostarcza powieściowych bestsellerów, toteż utwory jego pióra są interesujące z innych powodów i mogą być czytane np. jako

dokument starcia wiedzy teoretycznej z wyzwaniami praktyki ciekawego opowiadania. „Dokumenty" takie mają swoje cechy szczególne, zależne od sytuacji, w której powstały, towarzyszącego im kontekstu historycznego, momentu w życiu autora. Właśnie ta ostatnia kwestia – ich sytuacyjność – interesuje mnie najbardziej.

Wybrałam do omówienia prozę, która mieści się na dwustu dwudziestu stronach książki formatu zeszytowego i pochodzi po części z roku 1947, a po części z 1963. W całości dotyczy doświadczeń życiowych polskiego Żyda zebranych w międzywojennej Galicji Wschodniej oraz podczas gehenny okupacji radziecko-niemieckiej na tamtych terenach. Jej autor, gdyby żył, miałby dziś 101 lat. Z różnych względów to, co napisał jako prozaik, rzadko pojawia się we współczesnej świadomości czytelniczej.

W czasach Polski Ludowej sama Galicja Wschodnia, która po wojnie znalazła się w granicach Związku Radzieckiego, nie była przestrzenią łatwo opowiadalną, by tak rzec, a narracje na temat zagłady Żydów miewały swoje lepsze i gorsze okresy. W pierwszych latach powojennych prozę o tej tematyce publikował między innymi Adolf Rudnicki i to jego pisarstwo nadało ton wczesnym dyskusjom na ten temat. Poetyka socrealizmu nie przewidywała powrotów do okupacyjnej przeszłości, zaś po roku 1956 wątek Zagłady w dużej mierze wrócił pod piórem autorów, którzy lata wojny przeżyli jako dzieci (Henryk Grynberg, Bogdan Wojdowski).

Autor wybranej przeze mnie prozy pisał głównie o sobie, młodym Żydzie zafascynowanym kulturą klasyczną i asymilującym się w polskim społeczeństwie pierwszej połowy XX wieku. Opowiadał też o polskich i żydowskich mieszkańcach rodzinnego wschodniogalicyjskiego miasteczka w dniach wielkiej próby, jakiej poddała owych mieszkańców radziecko-niemiecka okupacja w latach 1939–1944. Znacznie mniej interesowali go ukraińscy sąsiedzi, może dlatego, że skupiał się przede wszystkim na osobistym „wspinaniu się" po stromej ścieżce emancypacyjnej, wiodącej jego rodzinę z żydowskiego getta na plac jarmarczny, a jego samego ku jeszcze wyżej usytuowanemu (zarówno w sensie fizycznym, jak i w hierarchii społecznej) Rynkowi i zamieszkanemu głównie przez Polaków centrum miasteczka. W jego zapiskach trudno znaleźć ślady międzywojennego antagonizmu polsko-ukraińskiego podsycanego przez polskie wyższościowo-protekcjonalne nastawienie

wobec tzw. Rusinów, którym II Rzeczpospolita odmawiała prawa do realizowania ambicji narodowościowych.

To nastawienie, wspierane instytucjonalnie przez państwo polskie z jego policją i wojskiem, nie pomogło wschodniogalicyjskim Polakom po 17 września 1939 r., gdy obie narodowości znalazły się pod okupacją radziecką. W omawianych zapiskach – opublikowanych w bardzo różniących się od przedwojennych warunkach geopolitycznych – napomyka się o sytuacji, w której hierarchia suwerennych bytów zmieniła się na niekorzyść Polaków, a poczucie osobności losu między nimi, Ukraińcami i Żydami ujawniało się nawet w najbardziej prozaicznych sytuacjach aranżowanych zarządzeniami nowego hegemona, który wobec wszystkich swoich poddanych stosował przemoc całkiem egalitarnie, konflikty nadowościowo-etniczne starając się rozgrywać na swoją korzyść. W omawianej prozie można znaleźć (ironiczny wobec radzieckiej rzeczywistości okupowanego miasta) opis konferencji nauczycielskiej, na której obowiązkowo musieli stawić się wszyscy nauczyciele:

> publiczność – rozmieszczając się – mimo łączącej narody Związku Radzieckiego przyjaźni – zastosowała – nie wiadomo czemu – klucz narodowościowy: lewy szereg ławek zajęli Polacy, prawy – Ukraińcy. (Z, 167)[1]

Bohater tej parabiograficznej opowieści – Żyd – przysiada na brzegu ławki, dystansując się od obu grup narodowościowych.

Jak zostało powiedziane, w przekazie koncentruje uwagę przede wszystkim na sobie i swojej rodzinie. W jednym z fragmentów autobiograficznych mówi o rodzicach i dziadkach jako ludziach z pogranicza światów żydowskiego i polskiego: „jedni i drudzy mieszkali przy Targowicy – już nie w dzielnicy żydowskiej, ale jeszcze nie w polskiej, już nie na Blichu, ale jeszcze nie na Rynku" (Z, 120). Takie usytuowanie nie ułatwiało egzystencji.

W tej prozie pojawia się tylko jeden sielski motyw przestrzenny – Naddniestrze. Jej bohater- narrator wyznaje:

---

[1] Informację na temat źródła tak oznaczonych cytatów oraz nazwiska ich autora – bohatera mojego wywodu, a także nazwy jego rodzinnego miasta i tytułów jego pozostałych przywoływanych tu utworów świadomie podaję w puencie tekstu, żeby… było bardziej niepozornie. Wyróżnienia w cytatach pochodzą ode mnie.

> Jeszcze dziś widzę ten wielki obszar żwirów i łóz, który roi się – niby płótno Brueghla – od mnóstwa szczegółików. Tu chłopina pokrzykuje z ukraińska na woły; tam pastuch idzie z bydłem na wygon, gdzie indziej widać przecięte taflą rzeki ciała kąpiących się; jeszcze dalej, w samym tle, jakieś pary skręcają chyłkiem w zarośla. (Z, 183)

Jednak, by dostać się do tego nadrzecznego raju, żydowski chłopak z czyśćca placu targowego musiał przejść przez piekło żydowskiego getta, „samo sedno Czarnego Lądu" – jak pisał – „gdzie – wokół synagogi, cmentarza i trupiarni – przykucnęło kilkadziesiąt ruder, [...] »szwargotało« [się] po żydowsku [...]. W skwarne popołudnia woń rynsztoków biła pod niebiosa" (Z, 182–183).

Ten niemożliwy do ominięcia pasaż czyni idylliczność Naddniestrza nieoczywistą. To przestrzeń, do której dociera się, płacąc za to pewną cenę. Znacznie wyższą cenę przychodzi jednak zapłacić narratorowi-bohaterowi zapisków za uzyskanie dostępu do Rynku – centrum lokalnego mikroświata. W przekazie owo centrum wyłania się jako przestrzeń migotliwa od znaczeń i kondensująca w sobie zwielokrotnione granice, realnie separujące od siebie mieszkańców miasteczka.

Bohatera-narratora tych zapisków Rynek fascynował, „jako domena will i gimnazjów". Deklarował więc „duchową przynależność" (Z, 183) do terytorium Rynku, wyznając: „na jego balustradach i amorkach uczyłem się poczucia piękna [...], układał mi się w całość śródziemnomorsko-klasyczną" (Z, 183–184). By dostać się do centrum lepszego świata, potrzebował kulturowej protezy. Kultura klasyczna i polska poznawana w gimnazjum dawała do niego dostęp, podsuwała struktury poznawcze i wzorce interpretacyjne.

Autor doskonale zdaje sobie sprawę z symboliki własnej opowieści o przestrzeni rodzinnego miasta z jej Dołem i Górą, długo dlań niedostępną, oddzieloną rozmaitymi granicami (od schodków prowadzących z Rynku na plac targowy począwszy, a na granicach klasowych i kulturowych skończywszy). We wstępie do swoich zapisków parabiograficznych bardzo dobitnie wskazuje na własną pograniczną pozycję w hierarchii społecznej mieszkańców tego miasta:

> urodzony [...] na pograniczu dwu narodowości i klas, na dwuznacznej Targowicy, za sobą miałem siedlisko żydowskiej nędzy i ciemnoty – Blich; przed sobą n a w z g ó r z u – nasz małomiejski Rynek. Do tej dzielnicy kul-

tury i polszczyzny musiałem – najdosłowniej – się wspinać. Przez zapach rynsztoków, przez charkot handełesów, przez zawodzenie żebraków dobiegałem do schodków. (Z,144)

Dalej zaś można przeczytać:

oto schodki, a wraz z nimi nowy świat, koronkowy i czysty, podmiejski i wiejski, zakończony na -ski lub co najmniej na -wicz [...], nosy – zamiast ku ziemi – wyginają się ku niebu [...], uszy – zamiast sterczeć lub strzyc – przylegają do głowy bez wysiłku, naturalnie. (Z, 150)

Schodki, a także cuchnący kanał ściekowy[2] dzielą miasto nie tylko topograficznie na górne i dolne, ale też zarysowują hierarchię społeczną uwzględniającą kryteria narodowościowe, klasowe i rasowe, jeśli użyć kategorii ważnej w świecie, w którym obcość między Żydami i nie-Żydami była czymś naturalnym.

Zatrzymajmy się na moment przy konstatacji narratora na temat ludzi z lepszej części miasta o nazwiskach zakończonych na -ski lub -wicz oraz ich przylegających do czaszki uszach uznanych za normalne. Mamy tu do czynienia nie tylko ze świadomym wspominaniem galicyjskiej małomiasteczkowej przeszłości, ale i z efektem działania pamięci nawykowej[3] (dotyczącej wyobrażenia o tym, co „normalne", a więc zwykle nieproblematyzowane), która to pamięć tworzy opowieść niedostrzeganą.

Kiedy owej niedostrzeganej opowieści oddać głos, pozbawiając ją przezroczystości, okaże się, że dla bohatera cytowanej parabiografii jego własne uszy są nienormalne. Kryteria hierarchizacyjne w świecie, który opisuje, dotyczą zarówno statusu materialnego, jak i wyglądu, wykształcenia oraz języka, którym posługują się mieszkańcy miasteczka. Kryteria te mają w świecie Sambora i okolic charakter klasowy i narodo-

---

[2] „Wszystkie te rynsztoki, przejścia i przełazy łączyły się w wielkim kanale, który w centrum getta otwierał półtorametrową, cieknącą żółtym wysiękiem, paszczę. Był to główny odbyt całego miasta, które tam na górze maskowało dyskretnie swą podziemną łączność z Blichem przy pomocy płyt kanałowych, ale tu załatwiało się otwarcie i bez żenady" (Z, 188).

[3] O pamięci nawykowej pisze m.in. Paul Connerton w pracy *Jak społeczeństwa pamiętają*, przeł. M. Napiórkowski, Warszawa 2012. Do jego ustaleń nawiązuje Bjřrnar Olsen w pracy *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013.

wy. Dla narratora omawianej prozy nobilitujące będą wizyty w domach bogatych, wykształconych Żydów usytuowanych przy Rynku czy na tzw. lepszych ulicach miasta.

Wspomnienia siłą rzeczy nacechowane są podskórną wiedzą o tym, co nastąpiło później i wiedza ta każe narratorowi utworu wprowadzać rozmaite formy dystansu wobec wspominanej materii. Nadawca tekstu nie poświęca jednak uwagi własnej pamięci nawykowej, a jak pisze Tim Ingold[4], w codziennym doświadczeniu pamięć nawykowa jest prawdopodobnie „skuteczniejsza" i często bardziej znacząca niż pamięć wspomnieniowa i uważna. Tacy badacze jak Ingold, Paul Connerton czy Bjřrnar Olsen powtarzają za Merleau-Pontym, że „przeszłość mamy za sobą jako coś nieodwołalnego"[5] i stąd jej obecność w teraźniejszości (tu: w teraźniejszości opowieści). Connerton twierdzi przy tym, iż człowiek zachowuje wspomnienia, odnosząc je do materialnego środowiska, które go otacza, zaś wspomnienia zlokalizowane są w obrębie umysłowej i materialnej przestrzeni właściwej danej grupie[6].

Nieodwołalność przeszłości z jednej strony, z drugiej zaś niemożność powrotu do materialnego środowiska przedwojennego rodzinnego miasta (ani w wersji polskiej, ani w żydowskiej), bowiem zostało ono poddane nie tylko prostemu działaniu czasu, ale podlegało również daleko idącym zmianom historyczno-politycznym, sprawiają, że w przywoływanym tu przekazie wspomnieniowym i parawspomnieniowym tak dużą rolę odgrywa pamięć nawykowa. Przestrzeń miasta z jego ulicami, budynkami i przestrzeń naddniestrzańskich okolic miasta z górskim krajobrazem na horyzoncie tworzą w tych zapisach część niezauważalnego na co dzień, poręcznego świata narratora-bohatera opowieści, który dokonuje aktu przypominania osadzonego w swoim byciu-w-świecie. Ale to jedynie część owego poręcznego świata. Przywoływane z dystansu przez pamięć uważną elementy przestrzeni poddają się geopoetycznej funkcjonalizacji i pozwalają interpretować terytorialność miasta w kategoriach r ó ż n i c y klasowej, narodowościowej, ale także epistemologicznej i aksjologicznej.

---

[4] T. Ingold, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London & New York 2011.

[5] M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 440.

[6] Por. P. Connerton, dz. cyt., s. 89.

Biorąc pod uwagę wszystko, co zostało tu powiedziane, tomik prozy wspomnieniowej wydany w roku 1963 można uznać za szczególną odmianę komentarza do opowiadań opublikowanych szesnaście lat wcześniej, dwa lata po wojnie. Jego fraza tytułowa[7] mówiła o fundamentalnej różnicy między światem przedwojennym i okupacyjnym, o rozpadzie projektu oświeceniowego charakteryzującego się racjonalną wizją świata; rozpadzie następującym pod presją fizycznej oraz ideologicznej przemocy nazistów. Jak pisałam w innym miejscu[8], autor uczynił bohaterami swoich opowiadań porządnych prowincjonalnych wschodniogalicyjskich prawników, lekarzy, koneserów sztuki, humanistów, kierujących się w życiu rozumowymi przesłankami, dbających o aksjologiczny ład wokół siebie i tego samego oczekujących od otoczenia. Przypomniał ich, wykształconych Żydów żyjących wśród polskich, katolickich sąsiadów o różnym stopniu wykształcenia i statusie majątkowym, jak to w prowincjonalnym miasteczku bywa. Uosabiający oświeceniową wiarę w ludzki rozum i humanistyczny rdzeń dwudziestowiecznej cywilizacji ludzie ci obudzili się któregoś ranka w rzeczywistości urządzonej na nowo przez okupantów, przedstawicieli narodu filozofów, który wydał Kanta i Hegla, więc uznali, że po zastosowaniu się do rozporządzeń Niemców i pilnym ich przestrzeganiu, będzie można przetrwać.

Ta wydana w 1947 roku proza opowiada o Holocauście przez pryzmat zagłady oświeceniowej wersji racjonalizmu i obnażenia kruchości zasad etyki chrześcijańskiej, które nie wytrzymały próby czasu w zderzeniu z sytuacją, w której przestrzeganie zasad racjonalności, logiki czy wiary i tak kończyło się śmiercią odartą z wszelkiego majestatu, a więc osuwało się w absurd i podważało wiarę w bożą sprawiedliwość.

Słowa młodego Polaka, występującego w jednym z opowiadań[9] o podłożu autobiograficznym, który odmawia pomocy i schronienia żydowskiemu koledze z powołaniem się na wiarę w Boga, brzmią jak kwintesencja rzeczywistości na opak, sygnalizują fundamentalną zmianę w pojmowaniu rudymentów ludzkiego świata:

---

[7] Zob. przypis 11.

[8] H. Gosk, rozdz. *Początek*, w: tejże, *Opowieści „skolonizowanego/kolonizatora”. W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku*, Kraków 2010. W tym miejscu korzystam z poczynionych wcześniej ustaleń.

[9] Zob. przypis 11.

> możesz się śmiać ze mnie, ja teraz wierzę w Boga, a jeśli nie w Boga, to w jakąś siłę wyższą. Ja wiem, że dla ciebie w obecnym położeniu, jest to niepojęte, ale Bóg nie wgląda w drobne niesprawiedliwości świata. On kieruje całością. Patrz, jaki świat jest piękny. Kwiaty pachną, ptaki śpiewają, słońce świeci. […] Nie, Bóg jest i trzeba się poddać jego wyrokom. A zresztą, spodziewam się, że dasz sobie jakoś radę. (Ś, 74)[10]

Nowa sytuacja, w której za bycie tym, kim się urodził (Żydem), człowiekowi grozi śmierć, nazwana zostaje eufemistycznie „obecnym położeniem", bez doprecyzowania, jakie to położenie, bowiem każde jego dookreślenie w dotąd używanym języku zabrzmiałoby z jednej strony absurdalnie, z drugiej – jak oskarżenie podważające podstawy cywilizacji stworzonej przez ludzkość w XX wieku. To samo dotyczy słowa „jakoś" odsyłającego do trudnych do nazwania okoliczności żydowskiej ucieczki przed śmiercią.

W tym samym opowiadaniu urzędnicy judenratu, którzy otrzymali od Niemców rozkaz wskazania kilkuset Żydów przeznaczonych do likwidacji, wolą sporządzić listę tych, którzy mają ocaleć, a więc oprawcy będą omijać ich domy, wygarniając z innych swoje ofiary. W ten sposób twórcy listy starają się odsunąć świadomość współudziału w ludobójstwie, nawet jeśli to współudział wymuszony. Okoliczności są potworne, niewytłumaczalne w żadnych akceptowanych dotąd kategoriach, jednak człowiek za wszelką cenę próbuje zmieścić je w jakichś dostępnych ramach, które dawałyby pozór znanego ładu i… właśnie wówczas obnaża ich nieadekwatność, dotyka niesamowitości, wpada w otchłań niepojętego:

> prezes rady [judenratu – H.G.] z papierami pod pachą wtyka do ręki każdemu z urzędników po arkuszu [listy z nazwiskami chwilowo ocalonych przed likwidacją – H.G.]. Otrzymanie papierka działa na nich od razu uspokajająco. Odnajdują się w znajomej atmosferze, odczuwają praworządność. (Ś, 57–58)

– pisze autor, który w swoim prozatorskim raporcie na temat zmiany i różnicy stosuje gorzką ironię jako środek sygnalizujący i rozpacz, i głębokie rozczarowanie, zawód, i utratę wiary w trwałość humanistycznych fundamentów dwudziestowiecznej cywilizacji.

---

[10] Informację na temat źródła tak oznaczonych cytatów podaję na końcu wywodu. Podkreślenia w cytatach pochodzą ode mnie.

Mówię o tym dlatego, iż uważam, że występując w latach 1945–1946 jako krytyk literacki na łamach „Odrodzenia", ten sam autor zachowywał się po części tak, jak racjonalni bohaterowie zbioru jego opowiadań, zaskoczeni głębokością różnicy między przedwojenną przeszłością a okupacyjną teraźniejszością, choć już w tytule tego zbioru dawał do zrozumienia, że taka postawa w świecie stopniowo opanowywanym przez szaleństwo ideologii o aspiracjach totalitarnych skazuje na śmierć, jeśli w drugiej połowie lat 40. nie fizyczną, to na pewno metaforyczną, oznaczającą niebyt w życiu publicznym.

Cała jego wydana za życia, niepozorna proza w jakimś sensie wyznaczała paradygmat aktywności krytycznoliterackiej i funkcjonowania w życiu literackim Polski Ludowej tego autora. W tym życiu często miał on do pokonania jakieś schody w drodze na agorę albo z agory. Artur Sandauer[11], bo o nim mówiłam, na pewno nie był krytykiem niepozornym. Dwa skromne tomiki jego prozy też chyba trudno określić takim mianem, choć objętościowo rzeczywiście są niepozorne.

---

[11] Artur Sandauer urodził się w Samborze w Galicji Wschodniej w roku 1913. Wykorzystane przeze mnie jego utwory to: *Zapiski z martwego miasta (Autobiografie i parabiografie)*, w: A. Sandauer, *Proza*, Warszawa 2009. Cytaty z tego wydania zostały zlokalizowane w tekście i oznaczone symbolem Z oraz numerem strony. A także: *Noc praworządności*, w: A. Sandauer, *Śmierć liberała*, Warszawa 1947. Cytaty z tego wydania zostały zlokalizowane w tekście i oznaczone symbolem Ś oraz numerem strony.

Magdalena Bednarek
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Nic, które łączy kobiety. O prozie Barbary Czałczyńskiej

„Pomagała pisać wiersze pani Szymborskiej" – usłyszałam w Domu Artysty Seniora w Krakowie, gdzie od 2011 roku przebywała coraz bardziej schorowana bohaterka mojego artykułu. Choć słowa te fałszywie opisują relację pisarek, bardzo celnie wskazują usytuowanie Barbary Czałczyńskiej na mapie literatury drugiej połowy XX wieku: to obecność jedynie warunkowa – oparta na towarzyskich związkach z bardziej znanymi i uznanymi pisarzami. Współcześnie o pisarce wspominają jedynie biografki Wisławy Szymborskiej – znajomość sięgająca 1947 roku, gdy obie zapisały się do Koła Młodych przy Krakowskim Oddziale ZLP, przerodziła się w przyjaźń; panie chadzały razem do kina, bywały u siebie[1], a w latach dziewięćdziesiątych wakacje spędzały w jednym domu w Lubomierzu[2]. Noblistka, Kornel Filipowicz, Ewa Lipska, Adam Włodek i Czałczyńska tworzyli krąg, żartobliwie określający się mianem grupy Biprostal (od charakterystycznego wieżowca ozdobionego mozaiką projektu Celiny Styrylskiej-Taranczewskiej, górującego nad częścią Krakowa, którą wymienieni zamieszkiwali[3]); w listach, szczególnie

[1] Zob. A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiątkowe rupiecie, przyjaciele i sny Wisławy Szymborskiej*, Warszawa 1997, s. 139, 245.

[2] Rozmowa z Elżbietą Turnau oraz Marią Czyż przeprowadzona przeze mnie, Kraków 19.10.2014 r.

[3] Tamże. Zob. także: *Byliśmy u Kornela. Rzecz o Kornelu Filipowiczu*, Kraków 2010, s. 153; B. Maj, *Kilka słów…*, w: W. Szymborska, *Błysk rewolweru*, red. M. Rusinek, S. Kudas, Warszawa 2013, s. 12.

tych pisanych podczas półtorarocznego pobytu w Paryżu pisarska nostalgicznie wspominała krakowskich przyjaciół[4]. Łączyły ich spotkania towarzyskie, ale także dyskusje na temat twórczości: opowiadania Czałczyńskiej czytywał i opatrywał krytycznymi uwagami Kornel Filipowicz; Wisława Szymborska i Ewa Lipska uważały ją za dobrą prozaiczkę[5].

Literackie dokonania Czałczyńskiej pozostają jednak w cieniu tych znajomości, a o ile są pamiętane, to w dziedzinie przekładu – była tłumaczką Blaise'a Cendrarsa, Julesa Supervielle'a i Pierre'a Louÿsa[6]; jej autorska twórczość, choć zauważona przez krytykę, została zapomniana. Współczesna krytyka starała się usytuować prozę Czałczyńskiej w różnych kontekstach – psychologizmu[7], afabularności[8], francuskiego

---

[4] W liście z 7 stycznia 1970 r. do Wisławy Szymborskiej: „A w ogóle to myślę, że poto tu przyjechałam żeby zobaczyć jak smutno się żyje bez Sz. Państwa i że żadne frykasy nie smakują tak jak kawałek chleba u przyjaciół", a 23 lipca 1970 do tejże: „coraz bardziej mgli mi się w głowie i myślę o tym żeby choć na chwilę znaleźć się w gronie wielce szanownych przyjaciół wraz z małym półliterkiem czystej coby niewątpliwie Państwu i mnie bardzo dobrze zrobiło" (pisownia oryginalna, korespondencja z Wisławą Szymborską z Archiwum Wisławy Szymborskiej zdeponowanego w Bibliotece Jagiellońskiej). W liście do Adama Włodka (z 9 lipca 1970) Czałczyńska skarżyła się natomiast na brak listów od Szymborskiej i Lipskiej (zob. Archiwum Adama Włodka, Zbiory BJ, Przyb. 43/01).

[5] Rozmowa z Elżbietą Turnau, Kraków 19.10.2014 r. Zob. także: B. Czałczyńska, *Admirał*, w: *Byliśmy u Kornela*, dz. cyt., s. 151.

[6] J. Supervielle, *Złodziej dzieci*, przeł. B. Czałczyńska, Kraków 1975; B. Cendrars, *Rum*, przeł. B. Czałczyńska, Kraków 1976 (w 1999 wydawnictwo „Noir sur Blanc" ponownie wydało tę powieść w przekładzie Czałczyńskiej); J. Supervielle, *Drugie życie pułkownika Bigua*, przeł. B. Czałczyńska, Kraków 1977; tegoż, *Młody człowiek w niedzielę i w inne dni*, przeł. B. Czałczyńska, posłowie J. Pieszczachowicz, il. M. Pietrzak, Kraków 1977; P. Lou˙s, *Przygody króla Pauzola*, przeł. B. Czałczyńska, P. Louÿs, *Kobieta i pajac*, przeł. J. Rogoziński, wstęp J. Rogoziński, Warszawa 1978.

[7] J. Katz, *Dwie książki krakowskie*, „Twórczość" 1967, nr 1, s. 129–131. E. Porębski, *Debiuty i proza młodych*, „Express Wieczorny" 1965, nr 294, s. 8; Porębski przedstawia ciekawą obserwację dotyczącą behawiorystycznych konotacji tego pisarstwa (por. S. Wysłouch, *Proza Michała Choromańskiego*). Za terminologiczne nieporozumienie należy więc uznać utożsamienie „niemal protokolarnego zapisu" z brakiem psychologizmu, które pojawia się Marii Aniśkiewicz (tejże, *Zabawa w puzzle*, „Kierunki" 1974, nr 44, s. 11). S. Stanuch, *W stronę psychologii*, w: tegoż, *Na gorącym uczynku. Szkice o literaturze współczesnej*, Kraków 1978, s. 67–70. B. Rogatko, *Między jawą a snem*, „Życie Literackie" 1975, nr 33, s. 10.

[8] O. Jędrzejczyk, *Opowiadania czy powieść?*, „Gazeta Krakowska" 1965, nr 294, s. 5; A. Sulikowski, *Wyciszone popioły*, „Student" 1977, nr 11, s. 13.

egzystencjalizmu[9], żywiołu wspomnieniowego[10], ale także konformizmu debiutów młodych[11]; podnoszono już to jej odporność na mody literackie[12] – już to uleganie im[13]. O jej kobiecym charakterze świadczyć ma mizoandryzm[14] czy perspektywa naznaczona kobiecą rolą społeczno-kulturową[15] – brak emocjonalności miałby natomiast mu przeczyć[16]. Wymienione pobieżnie niezgodności krytyki podważają prawomocność oskarżeń twórczości Czałczyńskiej o monotonię (tudzież zasadność pochwały jej konsekwencji[17]), świadczą jednak także o bezradności wobec tej prozy, która tym bardziej domaga się rewizjonistycznego spojrzenia.

Nić życia

Kontekst biograficzny jest dla prozy Barbary Czałczyńskiej najbardziej podstawowy. Urodzona 21 kwietnia 1929 we Lwowie pisarka większą część życia spędziła w Krakowie, z tym miastem są też związane jej

---

9 T. Nyczek, *Marta i Magdalena*, „Echo Krakowa" 1974, nr 278, s. 4. Warto zauważyć, że Nyczek podkreśla, iż podobieństwo dotyczyć miałoby pisarstwa kobiecego: F. Sagan i S. de Beauvoir.

10 B. Rogatko, dz. cyt.; P. Legutko, *Krakowski salon cieni*, „Tygodnik Powszechny" 1983, nr 24, s. 8; J. Katz, dz. cyt.; A. Dzieniszewska, *Psychologia zamkniętego koła*, „Nowe Książki" 1970, nr 1; L. Rola, *Masochizm wspomnień*, „Twórczość" 1981, nr 5; B. Gryszkiewicz, *Animacje przeszłości*, „Miesięcznik Literacki" 1983, nr 10, s. 147–148.

11 Zob.: polemika: W. Szwedowicz, *Zakręty pierwszy i następne*, „Nowe Książki" 1966, nr 2, s. 75–76; J. Kajtoch, *Krytycy i prozaicy*, „Głos Młodzieży Wiejskiej" 1966, nr 1, s. 23; A. Augustyn, *Obrona arkadyjczyka (o krytyce młodej literatury polemicznej)*, „Życie Literackie" 1966, nr 7, s. 8.

12 J. Kajtoch, dz. cyt.

13 T. Nyczek, dz. cyt.; J. Tremer, *Współczesna proza polska*, „Polonistyka" 1975, nr 3, s. 34–35 (przedruk fragmentów w: „Trybuna Ludu" 1974, nr 342, s. 8).

14 T. Nyczek, dz. cyt.

15 T. Lewandowski, *Tryptyk wspomnień*, „Literatura" 1977, nr 21, s. 12.

16 Zob.: E. Porębski, dz. cyt., J. Kajtoch, dz. cyt.

17 L. Rola, dz. cyt.; S. Stanuch, *Rozmowy Barbary Czałczyńskiej*, „Dziennik Polski" 1983, nr 54, s. 3. Warto podkreślić, że Stanisław Stanuch omówił wszystkie książki Czałczyńskiej z wyjątkiem *Pierwszego zakrętu*, określając „[p]isarstwo Barbary Czałczyńskiej […] jako próbę poszukiwania tożsamości. Probierzem, przy pomocy którego sprawdza się wartości, jest codzienne życie"; tegoż, *W stronę psychologii*, dz. cyt., s. 70.

bohaterki: Irena z *Próby życia* oraz Iza z *Rozmów z babką*. Kresowe pochodzenie łączy ją natomiast z Martą i Magdaleną (bohaterkami *Magdaleny*). Półsieroce dzieciństwo (matka, Maria Bożena z Narzymskich zmarła, gdy Barbara miała pół roku, ojciec powierzał jej wychowanie dalszym krewnym) znajduje odzwierciedlenie w *Próbie życia*, ale można też doszukać się jego reminiscencji w ignorowanych przez rodziców bohaterkach *Magdaleny* i *Rozmów z babką*. Poczucie samotności, odrzucenia i braku stabilności, także ekonomicznej, mimo późniejszego bujnego życia towarzyskiego, odcisnęło piętno na całym jej życiu, aż do później starości[18]. Przyszła pisarka znalazła schronienie na dłużej u zamożnych krewnych, w krakowskiej rodzinie Fischerów, która posiadała kamienice i sklep na Starym Rynku (numery 39 i 40)[19], wychowujących ją w mieszczańskich wartościach, przeciw którym Czałczyńska tak prozą, jak i wyborami swej bohaterki z *Próby życia* się buntowała. U podłoża buntu mogły leżeć jednak i inne niż światopoglądowe pobudki. Ciotka, Zuzanna (Zulka) Fischerowa *de domo* Jawornicka była osobą energiczną, o silnej woli i konserwatywnych poglądach; uznawszy podopieczną za niezbyt zdolną, sprzeciwiała się jej edukacji, życząc sobie i jej zdobycia praktycznych umiejętności prowadzenia domu i zamążpójścia. Czałczyńska w wieku 17 lat, pozbawiona wsparcia rodziny, łączyła prace chałupnicze z nauką wieczorową[20]. Doświadczenia te stały się częścią biografii Ireny z *Próby życia*, a ciotka stanowiła inspirację do stworzenia dwóch skrajnie różnych postaci – Anny w tejże powieści i babki w *Rozmowach z babką*. Pierwszy z wymienionych utworów wzbudził żywe oburzenie rodziny, oskarżającej Czałczyńską o niewdzięczność i małoduszność w przedstawieniu opiekunki[21], późniejszy zbiór opowiadań kreował jej antytetyczny wizerunek.

Pisarka przez rok pobierała edukację u sióstr Niepokalanek w Jazłowcu – w podobny epizod szkolny wyposażyła biografię wspomnianej już Ireny. Z tą bohaterką łączy też Czałczyńską zawód – ukończyła liceum bibliotekarskie (w 1950), po którym pracowała jako kierow-

---

18 Rozmowa z Elżbietą Turnau, Kraków 19.10.2014 r.

19 Na temat rodziny Fischerów zob.: *Fischerowie*, hasło w: *Encyklopedia Krakowa*, red. E. M. Stachowski, Warszawa – Kraków 2000, s. 207.

20 B. Czałczyńska, [*Biografia*]. Rękopis udostępniony przez Elżbietę Turnau.

21 E. Turnau, *Życie Basi Czałczyńskiej*, s. 5–6. Maszynopis udostępniony przez Autorkę.

niczka biblioteki publicznej w Katowicach, a następnie – Biblioteki Naukowej Centralnego Biura Opracowań Technicznych Drobnej Wytwórczości w Krakowie. Równocześnie podjęła studia rusycystyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim, przerwane jednak w 1952 roku, do czego przyczynić się mogło małżeństwo ze starszym o 35 lat Gabrielem Gottliebem (również w 1952 roku), dzięki któremu na dobre stała się częścią krakowskiego środowiska artystycznego, a jej poziom życia zdecydowanie się podwyższył[22]. Lubiła spotkania ze znajomymi – zarówno w tym, jak i w późniejszym okresie, gdy obracała się w kręgu równolatków z Biprostalu, czy jeszcze później, gdy w Klubie Inteligencji Katolickiej uchodziła za osobę towarzyską (o charakterystycznym, donośnym śmiechu), z przekory nie zawsze przestrzegającą konwenansów[23]. Rok 1962 stanowił ważną cezurę: zmarł wówczas jej mąż, przeżyła kryzys emocjonalny, podjęła studia filozoficzne, które ukończyła w 1967. W tym okresie przestała też posługiwać się nazwiskiem męża[24].

Pisarka uwielbiała podróże: miała silne rodzinne związki z Anglią, gdzie odwiedzała rodzinę szwagra, Henryka Gotliba[25], a także swojego ojca; związana była także z Francją. Dwuletni prawie pobyt w Paryżu, w trakcie którego prowadziła dom swojego kuzyna i opiekowała się jego chorą żoną, stał się inspiracją do napisania *Magdaleny*. W tym czasie Czałczyńska doskonaliła także znajomość języka francuskiego (później, w latach 1975–1982 pracowała jako recenzentka literatury francuskiej i angielskiej w Wydawnictwie Literackim); na przełomie 1969 i 1970 była słuchaczką Rolanda Barthesa, który prowadził wówczas w Collège

---

[22] Gabriel Gottlieb, brat Henryka Gotliba (który *notabene* namalował portret szwagierki pozostający własnością krakowskiej rodziny pisarki), zaprzyjaźniony był z Jaremami, mężem Marii Jaremianki był natomiast Kornel Filipowicz.

[23] Rozmowa z Elżbietą Turnau i Marią Czyż, Kraków 19.10.2014 r. Rozmowa z Hanną i Andrzejem Chlipalskimi, Poznań–Kraków, 28.10.2014 r.

[24] E. Turnau, *Życie Basi Czałczyńskiej*, s. 7.

[25] Na kartce z 29 grudnia 1982 r., którą Czałczyńska przesłała Szymborskiej, widnieje dopisek Janet Gotlib, wdowy po Henryku, z którą także często podróżowała po Europie: „I am enjoying very much reading some of your poems. I think I know Polish enough to feel them". (Korespondencja z Wisławą Szymborską z Archiwum Wisławy Szymborskiej zdeponowanego w Bibliotece Jagiellońskiej). W latach 90. Czałczyńska dzięki ojcu mogła samodzielnie wybierać się w podróże. Zob.: E. Turnau, *Życie Basi Czałczyńskiej*, s. 9.

de France seminaria poświęcone *Sarrasine* Balzaca (w 1970 ukazuje się *S/Z*) oraz idiolektowi[26].

W 1984 roku Czałczyńska zrezygnowała z aktywności zawodowej, coraz intensywniej poświęcając się pracy społecznej. W instytucjach i organizacjach, w których nierzadko pełniła kierownicze funkcje (w latach 1980–1983 zasiadała w Zarządzie oddziału Związku Literatów Polskich w Krakowie; przez ponad dekadę, w latach 1995–2006 prezesowała w Klubie Inteligencji Katolickiej w Krakowie), postrzegano ją jako osobę rzutką, przedsiębiorczą, sprawną organizatorkę. W latach osiemdziesiątych uczestniczyła także w kolportażu prasy podziemnej i literatury drugoobiegowej. W związku z tą działalnością w 2007 roku została odznaczona medalem zasłużonych dla Krakowa *Honoris gratia*, a 5 czerwca 2014 roku Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski.

Mimo że posiadała rozległe znajomości w kręgach artystycznych i inteligenckich[27], Czałczyńska nie zawsze preferowała czyjeś towarzystwo. Chętnie przedsiębrała samotne wyprawy i spacery górskie[28], uczestniczyła także w spływach kajakowych organizowanych przez Kornela Filipowicza, z zapałem zwiedzała, pod koniec życia zwłaszcza,

---

[26] Należy jednak dodać, że w tym czasie seminaria przybrały charakter wykładowy, zob.: L. O'Meara, *Roland Barthes at College de France*, Liverpool 2012, s. 42–43. W liście z 8 kwietnia 1970 r. Czałczyńska pisała o tych studiach do Szymborskiej w charakterystycznym, ironicznym duchu: „Czas wolny wypełniam lekturą dzieł poważnych, z których dowiedziałam się ostatnio iż wszystko zanegować należy, czym poruszona jestem niezmiernie. Atoli okazało się przy bliższym poznaniu, iż nie tylko negować należy, ale jeszcze czynić to – strukturalnie, czyli badając każdy szczegół zosobna. Żeby przemyśleć rzecz dogłębnie udałam się do źródeł sławnych, z której to – wycieczki fotografię zbiorową przesyłam…" (pisownia oryginalna, korespondencja z Wisławą Szymborską z Archiwum Wisławy Szymborskiej zdeponowanego w Bibliotece Jagiellońskiej).

[27] Rozmowa z Elżbietą Turnau, Kraków 19 października 2014; korespondencja e-mailowa z Bogną Czałczyńską, z 24 października 2014.

[28] Rozmowa z Elżbietą Turnau, Kraków 19 października 2014. W liście do Szymborskiej z przekąsem opisywała scenę nad Morskim Okiem: „z autokarów wyłoniły się osoby ubrane jak na spacer na planty w niedzielę [nieczytelne] … Na szpileczkach – koszulki non-iron i.t.p/ oraz akcesoria: aparaty radiowe tranzystorowe/ grające!!!/ aparaty fotograficzne oraz potomkowie ubrani jak do podbiegunowych krain" (19.11.1986, pisownia oryginalna, Korespondencja z Wisławą Szymborską z Archiwum Wisławy Szymborskiej zdeponowanego w Bibliotece Jagiellońskiej).

miejsca kultu katolickiego. Była melomanką – na starość pozbyła się biblioteki, ale nie wyrzuciła płyt[29]. W jej postawie i być może światopoglądzie zarysowuje się pewna zmienność: wychowana w tradycyjnej katolickiej rodzinie, jako młoda osoba (lata 50.) deklarowała się jako orędowniczka „postępowego ruchu"[30], obracając się wówczas w sympatyzującym lewicowo środowisku (męża, Filipowicza, Szymborskiej). W późniejszych latach natomiast coraz silniej związana była ze środowiskiem katolickim.

Czałczyńska od młodości przejawiała zainteresowanie literaturą, wierzyła też w swój talent[31] – zadebiutowała w wieku 18 lat wierszem *Czerwony grzebień*, ale debiut w dziedzinie, którą miała uprawiać – prozie – nastąpił jednak dużo później, bo dopiero w 1963 roku na łamach „Życia Literackiego". Pisarka opublikowała 6 książek: 3 tomiki opowiadań (*Pierwszy zakręt* 1965, *Wielka cisza* 1976, *Rozmowy z babką* 1984) oraz 3 mikropowieści (*Próba życia* 1969, *Magdalena* 1974, *Przesilenie wiosenne* 1980). W latach osiemdziesiątych pisarka ograniczała się do publikacji w bezdebitowej „Arce", w dziewięćdziesiątych natomiast pisała już tylko artykuły publicystyczne dla „Cracovia Leopolis" oraz „Salwatore". Także w „Dekadzie Literackiej" z tych lat można znaleźć utwory treściowo i kompozycyjnie powiązane z *Rozmowami z babką*, powstałe jednak w poprzednim dziesięcioleciu, podobnie jak utwór wspomnieniowy z *Byliśmy u Kornela* (2010).

Mimo że aktywność literacka Czałczyńskiej jest niepozorna – trwała tylko 20 lat, a jej rezultat to około 500 stron formatu A6 – zasługuje na uwagę. Barbara Czałczyńska bowiem to jedna z pisarek niedostrzeżonych, nierozpoznanych, o których warto pamiętać, by dostrzec, że biały atrament[32] w XX wieku wylewał się nieprzerwanie, a delikatna nić

[29] Rozmowa z Elżbietą Turnau, Kraków 19 października 2014.

[30] B. Czałczyńska, [*Rozliczenie*], s. 7. Rękopis udostępniony przez Elżbietę Turnau.

[31] B. Czałczyńska, [*Zapiski prywatne*], 21.07. 1950 r., s. 71.

[32] O białym atramencie: H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie" 1993, nr 4/5/6, s. 153: „Każda kobieta poznała ten niepokój, gdy musi przemówić publicznie, to bicie serca, jakby chciało się wyrwać, czasem to jest nawet chwilowa utrata głosu i gruntu pod nogami, język się plącze, bo publiczne występowanie – powiem nawet: samo otwarcie ust – jest dla kobiety zuchwalstwem, transgresją. To narażenie na podwójne niebezpieczeństwo, bo nawet jeśli ona przekroczy samą siebie, mowa przeważnie trafia do głuchego ucha mężczyzny, który w języku nie słyszy niczego poza tym, co powiedziane po męsku". W tym kontekście pisanie białym atramentem jako metafora zabrania głosu

(tradycji) łącząca kobiety piszące w Dwudziestoleciu międzywojennym i po roku 1989 istnieje. Dominantą twórczości Czałczyńskiej jest jednak nić zerwana. Barbara Czałczyńska zmarła 14 marca 2015 r. w Krakowie po długiej chorobie.

Nic, które dzieli

Czałczyńska podejmowała ten temat wielokrotnie w różnych konfiguracjach: matek i córek, sióstr, wnuczki i babci, siostrzenicy i ciotki – równocześnie jednak brak związku okazywał się fundamentem relacji. Wbrew tytułowym sugestiom opowiadanie *Saga* z tomu *Wielka cisza* dowodzi, że kobiety, nawet sobie najbliższe, łączy jedynie przepaść, jaka otwiera się między nimi. Córka, wchodząc do pokoju matki, którego schludność świadczy o samotności, „nie przekracza nigdy progu codzienności", bo jak wyznaje: „nie możemy sobie zakomunikować czegokolwiek z przeszłości, co byłoby nam nie znane"[33]. Pustka pozostała po mężczyznach z rodziny oddziela je, wypełniając sobą całą przestrzeń: „Zaczynam więc myśleć o tym, że my z matką jesteśmy prawie całkiem obcymi sobie kobietami. Że moje życie było tak inne od jej życia, że nawet nie mamy powodów, by się o nie spierać"[34]. Dialog niemożliwym czyni różnica pokoleniowa – ale przede wszystkim różne obszary doświadczenia, które są udziałem matki i córki. Matka jest strażniczką pamięci zmarłych, ale też spraw ostatecznych: obowiązku, Boga i śmierci; córka natomiast reprezentuje to, co jednostkowe i codzienne – życie w najbardziej podstawowych, banalnych aspektach.

przez kobiety ma podkreślać zarówno zmysłowość tego aktu – jego zakorzenienie w doświadczeniu i cielesności (biały atrament to też mleko), spontaniczność i niemożność postawienia mu tamy, jak i jego życiodajny wymiar, który sprawia, że kobiece pisanie staje się miast sublimacją popędów, wyzbytym egoizmu darem. Z drugiej strony figura ta nasunąć może skojarzenia z atramentem sympatycznym (jeśli białego tuszu użyć na białej kartce) – wówczas sugerowałaby subtelność, swoistą kulturową transparentność kobiecego pisma. Zob.: tamże, s. 154–163 oraz K. Kłosińska, *Miniatury. Pisanie i czytanie „kobiece"*, Katowice 2006, s. 15–18 i 122–131.

[33] B. Czałczyńska, *Saga*, w: tejże, *Wielka cisza*, Kraków 1976, s. 15.

[34] Tamże, s. 16.

Cisza, dosłowna, panująca między matką i córką pojawia się także w *Przesileniu wiosennym*, które w kategoriach psychologicznych, właściwych powieści inicjacyjnej, przedstawia bardzo silną, ale nieoczywistą wbrew deklaratywnym stwierdzeniom, więź:

> Mamę należy kochać, bo tak napisane jest w Ewangelii. Kocham mamę i mama też na pewno mnie kocha, bo matka zawsze kocha dzieci, nawet takie nieudane, ale kiedy chcę mamie coś powiedzieć, a mama popatrzy na mnie wielkimi przezroczystymi oczami, to wszystko mi się plącze i zapominam, co mam powiedzieć, a mama mówi:
> – Jak nie masz nic ciekawego do powiedzenia, to nie zawracaj mi niepotrzebnie głowy[35].

Nakaz miłości, wywodzony z religii lub z prawa naturalnego, naprowadza na ślad obecności jeszcze jednej osoby – Ojca. To on, zastępując dar miłosnego oddania nakazem, rozdziela matkę i córkę[36]. Matka, czyniąc składną wypowiedź warunkiem porozumienia, okazuje się przedstawicielką ojcowskiego porządku, do którego plącząca się córka uparcie odmawia przystąpienia – a nawet opowiadając się za językiem semiotycznym, próbuje matkę zatrzymać przy sobie[37]. Wybór ten jednak równoznaczny jest z zamilknięciem – niemożnością wyartykułowania własnego pragnienia. Wbrew pozorom matka nie porzuca córki, lecz oddaje ją władzy prawa ojca, co uświadamia frenetyczna wizja pojawiająca się na końcowych kartach powieści. Kompulsywnie sumienna urzędniczka, w białej bluzce zapiętej pod szyję i czarnej spódnicy, uważająca chwilę zapomnienia w tańcu za rozwiązłość, przestrzegająca nakazów klasowych i zakazów erotycznych, krzyczy: „Mamo, pozwól mi odejść. Mamo, nie trzymaj mnie tak mocno. Jakież ty masz silne ramiona. Wbijają się w moje ubranie tysiącami cierni, przyciągają, wciągają, wsysają jak w próżnię i już nie ma żadnej obrony"[38], by w końcu paść na cmentarną ziemię. W przywołanej scenie *Przesilenia wiosennego* dostrzec można także powtórzenie

[35] Tejże, *Przesilenie wiosenne*, Kraków 1980, s. 19.
[36] J. Lacan, *Imiona-Ojca*, przeł. R. Carrabino i in., Warszawa 2013.
[37] Zob.: J. Kristeva, *Czarne słońce*, przeł. M. P. Markowski, R. Ryziński, wstęp M. P. Markowski, Kraków 2007.
[38] B. Czałczyńska, *Przesilenie wiosenne*, Kraków 1980, s. 98.

– paradygmatycznej według Nancy K. Miller dla kobiecego pisarstwa – historii Arachne, w której niechlubna rola Ateny („porzuca[jącej] kobiecość, identyfikując się fallicznie z autorytetem Olimpu…"[39]) przypadła w udziale matce.

Antynomiczną więź, opartą na grze różnic i podobieństw, zaprzeczeń i afirmacji przedstawiła Czałczyńska w *Próbie życia*, gdzie kobiecym lustrem niezbędnym dla kształtowania się tożsamości dorastającej bohaterki uczyniła postać jej opiekunki, dalekiej krewnej z pokolenia babki. Nieskrępowanie, niemal ostentacyjnie okazywany brak zainteresowania, obojętność wobec wychowanki czynią ją antywzorem, od którego Irena chce się za wszelką cenę odróżnić:

> Była jednak w tym, co do mnie mówiła, chęć zaakcentowania, że coś się w jej obliczeniach sprawdziło. Coś, co pozwalało jej i mnie nawiązać wspólny kontakt. Przez całe życie usiłowałam robić wszystko, żeby przeciwstawić się Annie. Żeby jej wykazać, że moje życie nie może mieć z jej życiem nic wspólnego. I nagle okazało się, że stało się inaczej[40].

Życie bohaterki, o czym pisała Anna Dzieniszewska, zatacza błędne koło[41]. Powierzchowne przeciwieństwa w momencie równocześnie przeżywanego przez obie kobiety kryzysu ujawniają istotne, nieprzezwyciężalne podobieństwo. Na czym jednak opiera się owa tajemnicza wspólnota, której odkrycie dla Ireny przypieczętowuje ostateczną klęskę? Nic, które ma je dzielić, okazuje się najsilniejszym spoiwem – to nieobecni mężczyźni, w relacji do których obie zbudowały swoje tożsamości. Fatalizm i nieuchronność tego podobieństwa zdradza esencjalistyczny sposób myślenia o kondycji kobiety.

Relacja matki i córki w *Sadze* przedstawia podobną wizję, za sprawą przypowieściowej ogólności można interpretować ją nie tylko w kategoriach jednostkowych czy psychologicznych, ale także jako diagnozę kultury androcentrycznej i patriarchalnej. W rzeczywistości, której centrum i jedyną miarę stanowią mężczyźni, kobieta nie jest wartością. Córka nie jest nią także dla własnej rodzicielki, ponieważ wraz z na-

---

[39] N. K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. A. Burzyńska, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2007, s. 494.

[40] B. Czałczyńska, *Próba życia*, Warszawa 1969, s. 146.

[41] A. Dzieniszewska, dz. cyt.

rodzinami umiera dla matki – przeznaczona dla obcego mężczyzny i jego krewnych: „Nie było w naszej rodzinie zwyczaju zajmowania się dziewczynkami. Ich życie było raz na zawsze określone…”[42].

Opowiadanie *Bajka*, także z tomiku *Wielka cisza*, każe jednak dostrzegać ewolucję w sposobie rozumienia przez Czałczyńską wzajemnej obcości łączącej kobiety: matka i córka bliźniaczo do siebie podobne, pozbawione indywidualności, z baśniową przewidywalnością odtwarzające w nieskończoność te same gesty i role, są bohaterkami narracji o starym królu znajdującym następcę dzięki rozwiązaniu zadanej przez królewnę zagadki. Władimir Propp interpretuje ten typ fabuły jako relikt matrylinearnego dziedziczenia, w którym zadanie stawiane przed przyszłym królem służyć miało sprawdzeniu, czy posiadł on tajemnice rodu przyszłej żony, a tym samym – zdolność do sprawowania rządów[43]. Kobieta, w tej perspektywie zredukowana do funkcji biologiczno-społecznych, staje się jedynie łączniczką między mężczyznami, umożliwiającą akceptowalną społecznie realizację męskiego pragnienia homospołecznego[44].

Odwołanie do kontekstu genologicznego pozwala jednak domniemywać, że sytuacja ta w rozumieniu Czałczyńskiej ma charakter kulturowy, a nie uniwersalny i esencjalistyczny – możliwa jest więc do przezwyciężenia. Trudno jednak orzec kiedy, bo jeśli reprodukowane wzorce kobiecości związane są ze społeczną i symboliczną dystrybucją władzy, to amnezja jest zbiorowym doświadczeniem kobiet, uniemożliwiając zbudowanie zbiorowego podmiotu politycznego opartego na doświadczanej opresji: królewna staje się królową bez rozpoznania przypatrującą się swej córce, która oczekuje na gest ojca, by wypowiedzieć słowa zagadki.

---

[42] B. Czałczyńska, *Saga*, dz. cyt., s. 15.

[43] Zob.: W. Propp, *Historyczne korzenie bajki magicznej*, przeł. J. Chmielewski, Warszawa 2003, s. 333–382.

[44] E. K. Sedgwick, *Męskie pragnienie homospołeczne i polityka seksualności*, przeł. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9/10, s. 183–185. Por. też: L. Irigaray, *Rynek kobiet*, przeł. A. Araszkiewicz, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 3 (1).

Nic, które łączy

Czałczyńska pokazuje także – w powieściach *Magdalena* oraz *Przesilenie wiosenne* – relacje sióstr, bliskich sobie za sprawą dzielących je różnic. W pierwszej z nich Marta i Magdalena, inaczej niż ewangeliczna para, nie zostają zrównane w swojej inności. Silnie skontrastowane bohaterki reprezentują odmienne wartości: osierocona matka, schorowana alkoholiczka Magdalena naznaczona jest złem moralnym; Marta – szczęśliwa matka, a dawniej i mężatka, pracująca na prestiżowym stanowisku, ale równocześnie wzorowa pani domu, trzymająca się bezpiecznych, utartych szlaków, jest wcieleniem ideałów.

Gotycka poetyka retrospektywnych passusów, przenikająca w finale do powieściowego teraz, każe jednak widzieć w tej opowieści coś więcej niż tylko próbę zmierzenia się z biblijnym motywem oraz uwspółcześnienia przedstawionych w nim różnych modeli kobiecości. Magdalena jest przecież nie tyle współczesną upadłą kobietą, ofiarą własnej ciekawości erotycznej, ile – ofiarą ciekawości poznawczej i metafizycznej. Przestrzeń jej peregrynacji, dzikie, ciemne, zdradliwe mokradła, które jej ojciec planuje przekształcić w tereny uprawne, stają się scenerią uwiedzenia – jednak nie przez męskie, a czarcie spojrzenie. Nieposłuszeństwo wobec norm kulturowych (erotycznych i moralnych), chęć poznania tego, co wymyka się rozumowi, prowadzi Magdalenę do autodestrukcji. Realizując swoje pragnienie wolności, w rzeczywistości oddaje się we władanie niebezpiecznym potęgom. Ich konwencjonalnym wcieleniem jest zielonooki mieszkaniec kresowych mokradeł, ale i jego ludzkie wcielenie – mąż bohaterki, notoryczny uwodziciel, łamiący kobiece serca i życia[45].

Obecność niszczycielskiej siły zaznaczona jest w powieści jednak także w mniej banalny sposób. Nienazwana potęga, pojawiająca się na przecięciu metafizycznych tęsknot, erotycznego pożądania i pragnienia wolności od społecznych zobowiązań i ról przedstawiają wydarzenia ze Szwajcarii, pozornie ukazane całkowicie realistycznie. Magdalena (wbrew woli rodziny, wykorzystującej argumenty moralne i klasowe) podejmuje pracę w położonym w górach hotelu, gdzie przebywają czekający na demilitaryzację żołnierze, by po kilku dniach nad ranem poja-

[45] Por. K. Nyczek, dz. cyt.

wić się z powrotem w domu bez słowa wytłumaczenia. Pomiędzy tymi dwoma wydarzeniami, dwiema decyzjami pojawia się jednak znacząca pustka, rozziew. Tego, co się wydarzało w górach, domyślać się można jedynie po śladach tych dni: rodzącej się bezwolności niedawnej buntowniczki, widocznej w skłonności do odurzania się alkoholem oraz obojętnym przystaniu na towarzystwo mężczyzny, który później, niemal automatycznie, stanie się jej mężem.

Antynomiczne napięcie wiążące siostry opiera się nie tylko na biblijnym intertekście i odmiennej konstrukcji psychicznej postaci, ale także na zróżnicowaniu ról, jakie odgrywają w procesie inicjacji – Magdalena, jest tą, która przeszła wtajemniczenie, nie rozpoznała jednak zła, które stanęło na jej drodze i stało się przyczyną klęski; jej doświadczenie staje się dziedzictwem młodszej Marty. W oczach uwodzącego ją szwagra „jest teraz tego pewna, zapalają się i gasną ogniki zwodzące niegdyś podróżnych na bagnach”[46]. Magdalena stanowi więc swoiste *alter ego* Marty, a relacja między tymi postaciami przypomina tę, która łączyła bohaterki najsłynniejszej powieści Charlotte Brontë: „wprowadzając w czyn sekretne fantazje Jane, Berta dostarcza też guwernantce (co najmniej) przykładu tego, czego nie należy robić”[47]. Czałczyńska, w przeciwieństwie do Brontë, nie pozostawia jednak swojej bohaterce przestrzeni na renegocjację swojej wolności. Marta stoi przed prostą alternatywą: szaleństwem uwiedzenia przez szatańskiego szwagra w Paryżu albo powrotem na łono rodziny w komunistycznej Polsce.

Transmisja wiedzy między siostrami jest niewidoczną sprężyną wprawiają w ruch machinę narracyjną w kolejnej powieści Czałczyńskiej, *Przesileniu wiosennym*.

> To ona, Iza, rozerwała kiedyś ciszę niedzielnego popołudnia. Zadźwięczał wyrwany z głębokiego snu dzwonek. To ona opowiedziała mi wszystko. O cioci Wiktorii i jej dwóch mężach, o zamkniętej na klucz w swoim pokoju cioci Teresie, podczas kiedy odbywały się przetargi o jej posag. O ojcu, który nie przepuścił żadnej dziewce, o wykupywaniu weksli dziadka i o gwarancjach, których wynikiem było małżeństwo matki…

---

[46] B. Czałczyńska, *Magdalena*, Warszawa 1974, s. 121.

[47] S. M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, London 2000, s. 361.

> To ona, Iza, w zapamiętaniu darła na strzępy, tłukła na drobne kawałeczki to, co zdołałam uratować ze swojego życia, i mówiła:
> – Ty biedna idiotko, nigdy nie wiedziałaś, co dzieje się wokół ciebie[48].

Przedstawiona wcześniej inicjacyjna opowieść o wyalienowanej dziewczynce w kresowej arkadii okazuje się eskapistyczną fantazją. Wiedza, której dostarczycielką była siostra, uruchamia bardziej ponurą narrację i wpisuje indywidualny los Bogumiły w długą tradycję kobiet pozbawionych szans na szczęście. Paradoksalnie dopiero ta martyrologiczna, ujawniona pod koniec książki kontropowieść wyjaśnia przyczyny nieszczęścia bohaterki – kobieca saga trwa w niezmiennym kształcie.

Siostry w obu wymienionych powieściach oprócz zdobywanej z wzajemną pomocą wiedzy łączy także strach – przed postaciami starszych kobiet. Wspólnota dziewcząt (*Magdalena*, s. 36; *Przesilenie wiosenne*, s. 73) w obliczu kobiecych strażniczek domowego porządku uświadamia, że źródłem opresji nie są mężczyźni, a porządek patriarchalny, który na równi reprezentują kobiety, jak i mężczyźni, ojcowie i matki. Nic, które łączy kobiety, może być po prostu brakiem kobiecej solidarności – przezwyciężanym tylko chwilowo, doraźnie. W tych momentach szukać jednak można początków zmiany.

Trop ten pojawia się także we wspomnianej już *Sadze* z tomiku *Wielka cisza*, gdzie płaszczyzną porozumienia między matką i córką okazuje się świadoma i celowa amnezja: „Wydaje mi się jednak, że jest poza tym wszystkim coś, co nas łączy. Bo my obie, moja matka i ja, każda na swój sposób robimy stale jeden i ten sam wysiłek. Żeby o tym, co było poza nami, zapomnieć”[49]. Szansą na więź (a więc i na sagę) byłoby wymazanie z rodzinnego równania nieżyjących; opowieść o tych, które wciąż żyją, ale nigdy nie miały niezależnej od mężczyzn (synów, mężów, braci) wartości – i własnej opowieści. Narratorka w swojej historii rodzinnej przedstawia się więc jako córka i jako matka: uznaje ciągłość kobiecej tożsamości, niezależnej od związków z mężczyznami (ojcem i mężem), w tym sensie jest to z pewnością próba zrozumienia własnej współczesności[50]. Opisywana relacja (bo nie więź) z matką ukazuje

[48] B. Czałczyńska, *Przesilenie wiosenne*, dz. cyt., s. 82.
[49] B. Czałczyńśka, *Saga*, dz. cyt., s. 16.
[50] I. Iwasiów, *Gender dla średnio zaawansowanych. Wykłady szczecińskie*, Warszawa 2004, s. 140.

problematyczność dziedzictwa w linii żeńskiej, ale także (nawet w tej negatywnej formie) zapewnia genealogię.

Twórczość Czałczyńskiej, mimo generalnej minorowej tonacji, dostarcza jednak bardzo wymownych wizji odbudowywania matczyno-córczynej więzi:

> Magdalena zdaje sobie sprawę, że mama wie wszystko, aż do najdrobniejszego szczegółu. I że całe życie jej, Magdaleny, staje się mało ważne i nic nie znaczące. Że rozpływa się jak mgła w różowym świetle lampy. Że bezszelestnie wsiąka w miękką błonę wyściełającą wszystko dookoła, jak perłowa macica. Wyzbyta śladów przeszłości Magdalena wtapia się w to coś bardzo odległego, co było gdzieś dawno, a teraz powróciło i stało się jedynym ważnym trwaniem[51].

Czałczyńska przedstawia matczyne łono w kategoriach mitycznych – jako ośrodek wszechświata, jego początek i koniec. Ciało-w-ciało z matką[52] jawi się więc w tej nadzwyczaj sensualnej wizji jako sensotwórcza pełnia egzystencji o wartości absolutnej, unieważniającej całe życie, które w jej obliczu objawia się jako przypadkowe[53]. Całkowita akceptacja, zrozumienie, szczęście możliwe są tylko w symbolicznej komunii matki i córki. Następuje ona jednak dopiero w chwili śmierci bohaterki.

Wizja o podobnej wymowie pojawia się także w reinterpretacji *Trenu XIX* Jana Kochanowskiego, która kończy *Rozmowy z babką*: w onirycznym widzeniu Iza jednoczy się ze zmarłą, „wsuwa w jej sen"[54], co ponownie wywołuje mityczne skojarzenia. Bliskość kobiet ujawnia się dopiero w momencie rozstania:

> Babka zamyka oczy, leży spokojnie, jakby załatwiła już wszystko, co miała do zrobienia w życiu. Jakby jedynym, co chce zabrać ze sobą w zaświaty, była moja miłość. […] Jedyną przysięgę miłości i wierności w swoim życiu złożyłam starej, umierającej kobiecie[55].

Intymność śmierci, jej ostateczny, transgresyjny charakter sprawiają, że bliskość kobiet, jako sprawa fundamentalna, musi zostać nazwana i ujawniona, z niej bowiem wywodzi się cała siła głównej bohaterki,

---

[51] B. Czałczyńska, *Magdalena*, dz. cyt., s. 120.
[52] Zob.: L. Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Kraków 2000.
[53] M. Eliade, dz. cyt.
[54] B. Czałczyńska, *Rozmowy z babką*, Kraków, Wrocław 1983, s. 123.
[55] Tamże, s. 112.

odwaga z jaką stawia czoła kulturze, przepisując kolejne jej fragmenty. Pośmiertny sen babki jest także jedyną bezpieczną przestrzenią, w której schronić się może wojująca Iza, a niepamięć (inaczej niż u Kochanowskiego) ponownie okazuje się ocaleniem.

Nić, która łączy

Śledzenie kobiecych tradycji przypomina nie tyle przesuwanie w palcach mocnej, grubej nici, ile ciągłe po omacku jej poszukiwanie (w lodówce, pawlaczu i garderobie – bo przecież gdzieś być musi), rozplątywanie i wiązanie – nici wplecionej w inne opowieści, bo tam najbardziej, jeśli w ogóle, pasuje; nici wepchniętej do niciarki – bo kiedyś jeszcze się przyda, choć nie wiadomo kiedy i do czego. Od supełka do supełka zawiązuje się nić porozumienia, przypominając niejednorodną fakturą nie tylko o zerwaniu, ale także o wielości bijących źródeł[56].

Proza Czałczyńskiej do tej pory czekała na należną uwagę – wepchnięta do szufladki eskapistycznej wspomnieniowości. Z rzadka umieszczano ją w tradycji kobiecego pisarstwa, przywołując przede wszystkim *Charaktery* Nałkowskiej[57]; w tym obszarze, intensywnie eksplorowanym w polskim literaturoznawstwie ostatnich dwóch dekad, twórczość Czałczyńskiej ujawnia jednak ciekawe właściwości. Przede wszystkim dostrzegalne staje się konsekwentne podejmowanie konwencji prozy rozwojowej. Przedstawiane w *Przesileniu wiosennym*, *Rozmowach z babką* czy *Magdalenie* inicjacje mają charakter negatywny – sprowadzają się do rozpoznania prostego, powtarzającego się jednak w pisarstwie kobiecym aż nazbyt często, poczucia wyalienowania. Czałczyńska okazuje się także twórczynią kilku kobiecych sag – ślady tego gatunku można dostrzec nie tylko we wspominanym opowiadaniu, ale także w *Rozmowach z babką* czy *Przesileniu wiosennym*. Inną konstantą tej prozy jest prze-pisywanie znanych wątków, toposów, biografii artystycznych, wydobywające z nich elementy nieoczywiste, niekiedy zaś sprzeczne z uznanym prze-

[56] Por. *Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami*, red. I. Iwasiów, A. Galant, Kraków 2011.

[57] J. Katz, dz. cyt.; J. Kajtoch, dz. cyt.; S. Stanuch, *Portrety Barbary Czałczyńskiej*, „Dziennik Polski" 1977, nr 32, s. 6. Dostrzeżono także nawiązanie w *Magdalenie* do *Nad Niemnem*, zob. B. Rogatko, dz. cyt.

kazem. Czałczyńska w kreatywny sposób wykorzystuje także konwencję gotycką – nasyca ją dziedzictwem polskiego romantyzmu, sprawiając, że mickiewiczowskie uroczyska nabierają nowego, feministycznego wymiaru. Wymienione elementy poetyki prozy Czałczyńskiej nie stanowią ponadhistorycznych, uniwersalnych znaków rozpoznawczych pisarstwa kobiecego, tworzą jednak pewnego rodzaju podobieństwo rodzinne świadczące o funkcjonowaniu konwencji pisarstwa kobiecego[58].

Śledzenie nici tradycji kobiecego pisarstwa bywa tym trudniejsze, że twórczość ta często jest niepozorna, pozostając na obrzeżach dominujących poetyk, hierarchii wartości, spraw, którym dyskurs dominujący przyznaje wagę – tak, jak dzieje się to w przypadku Czałczyńskiej. Pisarka, jakby za radą Virginii Woolf[59], wśród codziennych zaangażowań uprawiała literaturę w mikroskali, z doskoku, pisząc mikroopowiadania i mikropowieści (łatwe do zmarginalizowania właśnie ze względu na niewielką objętość, sugerującą błahość poruszanej problematyki). Uważna lektura przekonuje jednak, że jest to twórczość niedająca się zlekceważyć. Czałczyńska zdumiewa konsekwencją, wnikliwością i nowoczesnością, z jaką podejmuje temat relacji między kobietami.

Te właściwości prozy krakowskiej pisarki nie zostały jednak rozpoznane przez krytykę: recenzenci zauważyli co prawda powtarzalność motywów – inność tworzonych przez nią bohaterek, decydującą o życiowych klęskach[60] – za nieistotne uznali jednak pytanie o przyczynę wyobcowania[61]. A przecież w kontekście tworzącej wówczas francuskiej II fali feminizmu, a w szczególności prac Luce Irigaray, problemy przedstawiane przez Czałczyńską ujawniają swoją doniosłość. Otwarte jednak na razie pozostaje pytanie, na ile przedstawione aspekty jej pisarstwa ujrzały światło dzienne jedynie dzięki wykorzystaniu kontekstów interpretacyjnych, na ile natomiast odzwierciedlają świadomość Czałczyńskiej, być może inspirowanej francuską II falą, a być może stanowiące efekt jej życiowych doświadczeń i przemyśleń paralelnych wobec przemian kulturowych.

---

[58] Zob.: E. Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2003, s. 209–210.
[59] V. Woolf, *Własny pokój*, w: tejże, *Własny pokój. Trzy gwinee*, przeł. i wstępem opatrzyła E. Karasińska, Warszawa 2002, s. 98.
[60] B. Gryszkiewicz, *Animacje przeszłości*, „Miesięcznik Literacki" 1983, nr 10, s. 147–148.
[61] R. Rola, dz. cyt. s. 134.

Edyta Sołtys-Lewandowska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Edy Ostrowskiej dziennik niepozorny. „Oto stoję przed tobą w deszczu ciała" w świetle niepublikowanych listów

Wszystko nie to, nie tak. Szukałam śmierci
a tu nieuzasadniony trud życia.

E. Ostrowska, List do M. Łopatkowej

> Muszę trafić do szpitala, muszę odwieźć na sygnale… kocham muzykę… kiedyś w drzewie pod korą… muszę przyjmować narkotyki, muszę odejść, zniszczyć siebie, zapomnieć o wietrze obiecanym nieruchomym drzewom, muszę umrzeć, zapatrzyć się w ścianę, zabić w sobie zieleń, muszę w głąb ziemi… i odejmują nogi, ręce, czucie, pamięć i kocham, kocham ból, nieobecność, rozpacz i pragnę… drzewa ścięte nie krzyczą… jestem chora, chcę, muszę być chora… słońce świeci, ciepło, może nawet zielono, Boże! Żeby jak najdalej, jak najgłębiej… żeby całkiem, żeby nigdy…[1] (112)

To jeden z fragmentów dziennika Edy Ostrowskiej, który wprowadza nas *in medias res* w przestrzeń opowieści rozedrganej niestabilnością

[1] E. Ostrowska, *Oto stoję przed tobą w deszczu ciała (dziennik studentki)*, Warszawa 2013. W nawiasie podaję numer strony. W związku z tym, że jest to wydanie zmienione, korzystam również z pierwszej wydanej wersji dziennika: tejże, *Oto stoję przed tobą w deszczu ciała*, Warszawa 1983, cytaty oznaczam skrótem WP (wersja pierwsza) oraz podaje numer strony.

emocjonalną, nadwrażliwością oraz narkotycznymi wizjami. Opowieści na granicy zrozumiałości, zrodzonej, jak pisała Maria Jentys, „z ostrego bólu i psychozy”[2]. Książka lubelskiej poetki, dającej się poznać z twórczości pierwotnie nieokiełznanej, obecnie coraz bardziej zmierzającej w kierunku miniatury naznaczonej doświadczeniem religijnym (zob. tomy *Śmiech i łaska*, *Dojrzałość piersi i pieśni*), to zapis obserwacji i wrażeń z pobytu w Abramowickim szpitalu psychiatrycznym dwudziestoletniej studentki bibliotekoznawstwa, a także kilka urywków ze zdarzeń po opuszczeniu szpitala. Tom *Oto stoję…* został wydany po raz pierwszy w 1983 roku, czyli właściwie tuż po napisaniu, kiedy emocje jeszcze nie opadły, a w żyłach nie przestały krążyć alkohol i narkotyki, zaś jego wznowienie z licznymi zmianami ukazało się dokładnie po trzydziestu latach. Pierwotnie przyjęty euforycznie, choć dopatrywano się w nim „mistyfikacji talentu”[3], jest dziś nie tylko przejmującym świadectwem wyobcowania jednostki i próby radzenia sobie z wewnętrzną pustką czy przenikliwym studium chorych psychicznie, lecz także „jest dziennik Ostrowskiej czymś o wiele więcej niż tylko suchą projekcją osobowości, bo należy ona do tej grupy twórców, którzy własne niepowodzenia i porachunki z otaczającym światem starają się przetransponować na tragizm tworzonych przez siebie wizji literackich”[4].

Nocna półkula życia

Gdyby potraktować dziennik Ostrowskiej jako opowieść o chorobie, byłaby to narracja w swych diagnozach niezwykle bliska Susan Sontag. Podobne rozpoznanie znajdujemy u Krzysztofa Hoffmanna, który pisał o dialektyce fascynacji i odrzucenia, eksponowania i wyklęcia towarzyszącej chorobie psychicznej:

> Przestrzeń choroby psychicznej w dyskursie publicznym opisują zawsze dwie siły o przeciwnych wektorach: odsłonięcie/zakrycie, przyciąganie/od-

[2] Wielokrotnie powtarzane przez Jentys słowa są autorstwa samej poetki.
[3] T. J. Żółciński pisał: „ogromny zapis ze stanów psychicznych, przeżyć i doznań Ostrowskiej wpisuje mi się w mistyfikację talentu, czegoś niesłychanie pozornego, a co w rzeczywistości jest podrabianiem, umiejętnym naśladowaniem”. Tegoż, *Mistyfikacja talentu*, „Radar” 1984, nr 21 (24 V 1984), s. 14.
[4] S. Fryc, *W oparach maku*, „Okolice” 1987, nr 3, s. 73.

rzucenie, fascynacja/lęk. Pierwsza z nich kieruje ku chorobie; to chęć zbliżenia się do tajemnicy innych rzeczywistości, odmiennych stanów umysłu, pragnienie przekroczenia, transgresji karbów rozumu, to tradycja uznawania szaleńców za świętych, natchnionych. Druga, jest nie tyle siłą w innym kierunku, co siłą, która wypycha chorobę (nie tylko zresztą psychiczną), jak najdalej [od] oficjalnego rejestru. Energii do owej eksterioryzacyjnej strategii dostarczają podobne czynniki, co w wypadku strategii interioryzacyjnej: to tajemnica choroby psychicznej, a zarazem coś wyklętego, coś co jest dostępne nielicznym, to obawa przed przekroczeniem, a zatem niemożnością powrotu, wypadnięciem z rzeczywistości, to wreszcie ta sama tradycja, która każe upatrywać w szaleńcach osoby opętane przez złe moce, przeklęte[5].

Amerykańska pisarka, mówiąc o chorobie jako o „nocnej półkuli życia”[6], demaskowała traktowanie wszelkiej dolegliwości jako czegoś obscenicznego, w pierwotnym znaczeniu tego słowa jako „coś złowrogiego, ohydnego, porażającego zmysły”[7]. Dlatego tak postrzegana przypadłość domagała się ukrycia, pod zasłoną kuracji i leczenia, chorzy byli izolowani, odgradzani od społeczeństwa.

> Chorzy wysyłani są do „sanatorium” (potoczna nazwa kliniki dla gruźlików i najczęstszy eufemizm określający zakład dla obłąkanych). Wyłączony z normalnego życia pacjent wkracza w odrębny, rządzący się własnymi prawami świat. Podobnie jak gruźlik, obłąkany jest kimś w rodzaju wygnańca. […] Aby się wyleczyć, pacjent musi wyrwać się z rutyny codziennego życia. Nie przypadkiem najczęściej spotykaną metaforą skrajnego przeżycia psychicznego – czy to wywołanego przez narkotyki, czy też przez obłęd – jest właśnie podróż[8].

Zapewne mit podróży, a także kusząca perspektywa izolacji i eskapizmu kryła się w decyzji młodej studentki, która na własne życzenie znalazła się w szpitalu. Czekając sześć dni i nocy na szpitalnej ławce łyka kilkadziesiąt tabletek nasennych, by po tak wyreżyserowanej próbie samobójczej trafić w końcu na dwadzieścia jeden dni do szpitala. Przyczyny opisuje w jednym ze swoich listów:

---

[5] K. Hoffmann, *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin, Bezrzecze 2012, s. 59.

[6] S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Warszawa 1999, s. 7.

[7] Tamże, s. 12.

[8] Tamże, s. 39.

> Próba samodzielnego życia, próba pochwycenia samotności przegrana. Paniczne poszukiwanie ciepła i szpital psychiatryczny, świat cały za murami przestaje istnieć ze swoją powszechną filozofią siły. Tutaj spotykam się z życzliwością i prawdziwą czułością, przychodzę dzieckiem po pieszczotę. Schizofrenicy otaczają chorą opiekuńczą wyobraźnią. Nie ma nikogo kto nie pochyliłby się w mądrości serca. Najukochańsza doktor Ewa staje w pełnej gotowości kochania od świtu do nocy, zabezpieczając sen. Matka i ojciec nie zobaczyli nic cudownego, bodaj dobrego. A tu, w szpitalu psychiatrycznym droga, innym tak bardzo do życia potrzebna. I nieznaczne poluzowanie mięśni. Nie ma doświadczenia, które przywróciłoby sens mojemu życiu. Urodziłam się bezmyślnie cierpiąca, umrę świadoma bólu istnienia[9]. (Me)

Zanim jednak się autorka znajdzie się w szpitalu, przekazuje nam kilka obrazków z życia „w psychiatryku" z perspektywy obserwatora, kogoś z zewnątrz, kto próbuje z paru scen wyczytać, dlaczego szpital psychiatryczny jest miejscem tak wyjątkowym, magnetycznym.

> 11.50 – Jestem na terenie Abramowic. Boże, jak tu zwyczajnie, cholernie zwyczajnie. Siedzę na ławce, zielono, słońce, idzie jakiś mężczyzna w szlafroku, za plecami kroki, chrzęst żwiru, piszę, bokiem leci helikopter, piszę, i kontroluję siebie aż do bólu, zdaję sobie sprawę, że nie, nie jestem wariatką, ale wiem: gdy wyjdę za bramę, poczuję ciepły asfalt pod nogami, zrozumiem, że i do tego świata nie należę. (12)

Zderzenie ze światem „wariatów" przynosi ze sobą dwa rozczarowania. Pierwsze jest demitologizujące. Szpital okazuje się przestrzenią odartą z „magii i niezwyczajności", którą się mu przypisuje. Obserwowany świat jest zwyczajny, a w zasadzie nawet nijaki, pozbawiony wyrazistości. Stłamszone głosy, szepty, snujące się postacie w szlafrokach. Miejsce odarte z mitu wyjątkowości razi swoją przeciętnością. Drugim rozczarowaniem jest rozpadający się mit azylu, bezpieczeństwa, „zdol-

---

[9] List do Marii Łopatkowej z Komitetu Ochrony Praw Dziecka, Lublin, 10/11 października 1987, jedyny zachowany z 42 listów zapisanych w prozie epistolarnej *Mięso mojego egoizmu*, Biblioteka KUL, Rkps 2476, stosuję skrót Me). O niewydanej książce czytamy w listach J. Ferta: „Egoizm jest absolutnie do drukowania i to w najlepszych firmach. Intuicja podpowiedziała mi radę: Wydawnictwo Literackie – to jest dobra firma; ale nie sprzedawaj *Egoizmu* za miskę soczewicy. Stawiaj warunki jak pierworodna, nie jedna z kolejki" (List Józefa Ferta, niedatowany, Włodawa); „Odrywam się od obfitego posiłku, od piramidalnie zastawionego stołu – od hekatomby z *Mięsa Twego Egoizmu*" (List od J. Ferta, z dn. 10.02.1988).

ności naprawczych” szpitala. Już rzut oka na tę rzeczywistość uświadamia młodej kobiecie, iż szpital nie spełni pokładanych w nim nadziei, bowiem „i do tego świata też nie należy”. Odtąd, nie miejmy złudzeń, gest eskapizmu staje się po trosze eksperymentem, a po trosze zadaniem twórczym – odnotować wszelkie przejawy szpitalnej egzystencji. Autorka z ogromnym samozaparciem notuje niemal sekunda po sekundzie sceny rodzajowe i towarzyszące im własne spostrzeżenia[10]:

> Ci ludzie wydają się fizycznie ułomni, nie rozmawiają, nie śmieją się, nie piszą, ot, chociażby jak ja, tylko stoją pojedynczo lub grupkami i patrzą, patrzą, chodzą jakoś nie tak, albo za prędko, albo za wolno, bokiem czy jakoś sztywno, to jakby rozpacz odczuwać jak ból fizyczny w tyle głowy[11] (13)

> Boże, czy oni nie myślą? załóżmy, bo gdyby myśleli, poocieraliby ściany, ogryźli korę z drzew. (14)

> Chodzą, chodzą, jeszcze raz chodzą, siedzą, leżą, podpierają – nikt się nimi nie interesuje – patrzą w oczy, nie wiedzą, co to bezczelność (17)

> Oni chodzą, jakby dźwigali mnóstwo spraw na głowie, jakby ktoś na nich czekał – na czas, w porę – spieszą, nie mają żadnych spraw, bladzi, włosy spocone, oczy im błyszczą… są chorzy. Boże! (18)

Choroba psychiczna, w obliczu której staje narratorka dziennika, obezwładnia swoją totalnością. Dlatego opisy stają się monotonne, wpadając w szpitalny rytm, „trans beznadziei”[12]. Autorka robi to tak sugestywnie, że krytycy dają się nabrać: „Ostrowska jedynie odnotowuje świat choroby. Nie stara się jednak wykreować swojej wizji tego świata. Być może, iż nie starczyło na to ani wyobraźni ani siły”[13] – pisał Tadeusz Żółciński, nie dostrzegając, że ma do czynienia nie tyle z „mistyfikacją talentu”, co z demistyfikacją romantycznego mitu wyjątkowości obłędu.

---

[10] W pierwszej części dziennika będą to zwięzłe komentarze, w drugiej coraz bardziej rozbudowane wyznania i próby autoanalizy.

[11] Autorka często rezygnuje ze stosowania kropki na końcu zdania. Gest ten komentuje następująco w jednym ze swoich listów: „PS posiadam awersję do zamykania (zabijania) Myśli bądź obrazów kropką stąd prośba o wybaczenie kłopotliwej interpunkcji” (List do prof. Jerzego Pietrkiewicza, Lublin, 6 listopada 1988 R.P.). Wszystkie listy cytuję za: Biblioteka KUL, Rkps, 2476, 3, teczka I *Korespondencja Edy Ostrowskiej*, K, 21.

[12] M. Jentys, dz. cyt., s. 81.

[13] T. J. Żółciński, dz. cyt., s. 14.

> …Wiem już co to znalazłam: niezmienność, powtarzalność, bezwyjątkowość
> Dzisiaj jest 23.08.79 roku, nie pomyliłam się wczoraj, taki sam dzień, ten sam dzień… daleki warkot silnika, chrzęst żwiru, Zenek siedzi, trawa jest zielona i na domiar złego niewysoka, słońce, gorąco, trochę za gorąco, za plecami groszek […] te same zmięte szlafroki, rozrzucone włosy, krok, wysiłek, noga w nogę, jeszcze tylko trochę, troszeczkę, parę centymetrów – drzewa nie są wyższe, tylko jakby lekko granatowe… i ból powyżej ręki, na styku bioder i ud (21)

W chorych nie pozostaje nic, czego obserwator mógłby się uchwycić, ich bezwyjątkowość przytłacza. Narratorka kryje się za skrupulatnymi opisami, a jednocześnie jest coraz bardziej zawłaszczana przez ten świat. W sposób niezauważalny, jeszcze zanim stanie się pacjentką, zaciera własną indywidualność.

> Skoro ten świat za bramą nie leczy, można spróbować… Wiesz, myślę, że jak w normalnym szpitalu, przychodzi człowiek zdrowy i po jakimś czasie coś wykrywają, na coś zapada, czuje osłabienie. Załóżmy, że po miesiącu będę podobniejsza do nieruchomych kobiet w niechlujnych szlafrokach, a po dwóch, trzech miesiącach przyjmą do siebie, powiedzą: to z naszego oddziału; nie wyprę się, dlaczego? rzeczywiście jestem z tego oddziału, a ta kobieta leży naprzeciwko mnie. Tydzień, dwa, trzy tygodnie, ale nie dłużej, będę ubierała swoje ciuchy, potem pasiaki, skośny chód i jakby sztywne lewe ramię, przecież nie będę całkiem normalna, dajmy na to po miesięcznej kuracji psychotropowej. A gdy już zapomnę uczesać, pomaluję usta, przewiążę w pasie pomarańczową szarfą i pobiegnę szukać pijanych zajączków, zaraz, zaraz, i zapamiętam łóżko, oddział, dwie zgrzebne kobiety po sąsiedzku, wtedy już będę tam, gdzie głupi Bóg nie zasiał, a gdzie powinnam wzejść. (14–15)

Świadomość wchłonięcia w świat szpitala właściwie nie tyle oznacza dostosowywanie się do jego opresyjnych praw, ile całkowite przylgnięcie do przebywających tam ludzi. Ostrowska zapisując kolejne historie, strzępki rozmów nie tylko toczy walkę z wszechobecnym rozkładem, piętnem śmierci, z którym żyją umysłowo chorzy. Ich świat umiera, a oni zapadając się w swoje choroby, są świadomi postępującego zanikania. Więcej, sami je prowokują, czując nieprzynależność do świata. Dużą część *Oto stoję przed tobą w deszczu ciała* stanowi zapis osobliwych dialogów bez początku i końca, bez kontekstów i tłumaczeń, to

wycięte, niepozorne sceny z zamkniętego życia, które koncentrują się głównie i paradoksalnie na dwóch aspektach – przeżyciu za murami szpitala oraz pragnieniu śmierci.

> Jednego żałuję, że żyję. Jestem twarda, schody szare, ziarniste. Mam pasek dwa i pół metra, czy wystarczy? Schody pociemniały, nie rozumiem dlaczego. Jedno pewne, dom i czarna płachta pod domem. Siano może ucichnąć. Dziewczyna może zatrzymać zegar, czas będzie dalej hulał, noc, nie noc, godziny dłuższe o tyle, ile dłuższy cień latarni. Spać, po co? Żeby nie wstać, po co? Żeby jutro o świcie głośniej krzyczały ptaki. (37–38)

W obliczu wszechogarniającej śmierci, do której świadomie zmierza też narratorka, wszystko staje się nieważne, obsesja zanikania włada percepcją, obserwowany krajobraz widziany jest oczami czasu przyszłego, to świat po utracie. Podobieństwo stanów lękowo-obsesyjnych diarystki i pacjentów zmusza do zaświadczenia o obecności chorych, do oddania im głosu, przemówienia ich językiem, nawet jeśli jest bełkotliwy i pozbawiony logiki:

> „Andrzej, panie Andrzeju, może pan coś powie?”. „Na wakacje”. „Chciałbyś pojechać na wakacje?” „Tak”. „A gdzie?”. „Na wakacje”. „A gdzie chciałbyś pojechać na wakacje?”. „Do Lublina”. „Przecież jesteś w Lublinie”. „Tak”. „Chciałbyś coś jeszcze powiedzieć?”. „Wakacje”. „Już mówiłeś, chciałbyś pojechać na wakacje, a gdzie Andrzejku?”. „Do Rejowca”. „A byłeś w Rejowcu?”. „Tak”. „I ładnie tam jest?”. „Tak”. „Co jeszcze powiesz Andrzejku?”. „Wakacje”. (59–60)

„Studium krzyku i śmiechu”

Działalność diarystyczną Ostrowskiej uzupełniają jej listy, z jednej strony zachowane w maszynopisach fragmenty dwóch prόz epistolarnych *Mięso mojego egoizmu*[14] i *Demony*, z drugiej strony koresponden-

[14] O niewydanej książce czytamy w listach J. Ferta: „*Egoizm* jest absolutnie do drukowania i to w najlepszych firmach. Intuicja podpowiedziała mi radę: Wydawnictwo Literackie – to jest dobra firma; ale nie sprzedawaj *Egoizmu* za miskę soczewicy. Stawiaj warunki jak pierworodna, nie jedna z kolejki” (List Józefa Ferta, niedatowany, Włodawa); „Odrywam się od obfitego posiłku, od piramidalnie zastawionego stołu – od hekatomby z *Mięsa Twego Egoizmu*” (List od J. Ferta, z dn. 10.02.1988).

cja z bliskimi jej osobami oraz krytykami, wydawcami i recenzentami. Największą ich część stanowią listy od Marii Kuncewiczowej i Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Z całego zbioru epistolarnego przechowywanego przez Bibliotekę KUL najciekawszym, rzucającym najwięcej światła na konteksty biograficzne jest list do Marii Łopatkowej, Rzecznika Praw Dziecka, pisany w Lublinie 10/11 października 1987, będący swego rodzaju spowiedzią z dotychczasowego życia oraz rozliczeniem z postaciami rodziców: ojca alkoholika nadużywającego przemocy i matki, zrazu biernej, nieokazującej miłości, potem podjudzającej ojca. To w tym liście znajdą rozwinięcie wszystkie wątki podjęte już w dzienniku, który pomijał sugestywnym milczeniem treści związane z domem rodzinnym[15], a wiele wyznań związanych z nadwrażliwością, sposobem postrzegania zadającego ból świata współgra z tonacją *Oto stoję…*

> Teraz za późno na jakiekolwiek działanie, pocieszenia albo współczucie, gorzka pod językiem i głębiej w szpiku kostnym. Całe istnienie opieczętowane niemożnością. Wszystko zniosłam do lat dojrzałych w totalnej samotności, prowadziłam nocami na ulicach wielkich miast studium krzyku i śmiechu. Przechodziłam ze znieruchomiałym wzrokiem, to z oczami uciekającymi pod kopułę czaszki, przez ogrody, parki, pola i place, gdzie hańbiono lud rzekomo naród. (Me)

„Studium krzyku i śmiechu” to dwa bieguny, między którymi porusza się narracja Ostrowskiej w jej dzienniku. Od niemal ekstatycznych doznań związanych głównie z doświadczeniami zauważenia, docenienia, miłości Innego (z idealizowaną psychiatrą dr Ewą Kopacz na czele) po krzyk rozpaczy, niejednokrotnie wpadający w apatyczne tony depresji: „Żyję, równie dobrze mogłabym nie żyć” (24) – czytamy dramatyczne wyznanie w jednym z pierwszych fragmentów diariusza. Wyznanie to zaciąży na większości prezentowanych w opowieści zachowań: narkotycznych stanach czy obmyślaniu prób samobójczych. Utrwalony

[15] Ostrowska unika w dzienniku szczegółowych relacji z domu rodzinnego, najczęściej pojawiają się zdawkowe, choć znaczące komentarze typu: „Urodziłam się w leszczynie, matka łykała powietrze, ojciec nie wiedział co robić, z rękami” (136) czy wypowiedzi wprost sugerujące rodzinną tajemnicę: „Mam […] starszą o półtora roku siostrę, ojca, o którym nic więcej nie powiem, tak będzie lepiej dla nas obojga” (97).

w dzienniku w kolejnych scenach z pogranicza jawy i halucynacji żywioł życia zostanie poddany szczególnej analizie w listach:

> Tutaj przejdę do manii pochłaniających jestestwo. Najpierw woda, wędrowanie brzegiem rzeki, przeglądanie się w sitowiu, wdychanie zielonego, ilastego zapachu wody i domniemane skoki w głębinę, wir, śmierć, zapomnienie. Przyszła kolej na sznur, na baczne przesuwanie się uliczkami kresowego miasteczka ze sznurem lekko wysuniętym z kieszeni i zaglądanie w twarze, badanie świadomości. Samotność, bezgraniczna bieżnia samotności. Oglądanie drzew, kucanie pod szumiącymi koronami, projekcje i przymierzanie się do strzelistych gałęzi, kilka lat później próba powieszenia w akademiku pod prysznicem. Wino, wódka, zamroczenie oto równoczesne pasje. Zapomnieć, zasnąć na wieki. (Me)

Jednocześnie wiele uwagi poświęca Ostrowska fascynacji narkotykami i samym narkomanom:

> Narkomani mają zawsze zapłakane twarze, gdy spotykają dziewczynę z purpurową strzykawką we włosach, są bardzo wzruszeni, całkiem jak te ścięte kwiaty w matczynych ustach, ręce im drżą, a płatki cukru na wodzie unoszą kubek goryczy (123)

– oraz powolnemu wchodzeniu w świat uzależnienia:

> 15.03.1980.
> odkąd zaczęłam brać narkotyki stałam się bogatsza o barwę maku, bólu, odciągniętej nerwowej krwi… przyszło jakieś rozczulenie, nawrót do jabłka, noża, może do źle ukrywanego dzieciństwa. (108)

To, co szczególnie pociągało ją w „oparach maku”, to nie chwilowość doznań, a oddalona w czasie możliwość skrajnego eskapizmu: „Świadome, powolne, zakryte przed światem samobójstwo nabiera chłodnego rozmachu” (Me). Metodyczne dążenie do śmierci jest tym, co obok twórczości utrzymuje ją przy życiu i nie pozwala skutecznie zrealizować planu: „Bez twórczości nie byłoby sensu drapać się po nosie, ona plus plan samobójczy utrzymują na powierzchni wód” (Me).

Ciekawe jest również to, że dzięki listom wyraźniej rysuje się najważniejszy chyba element prozatorsko-epistolarnej, „niepozornej” twórczości Ostrowskiej: „Wszystko nie to, nie tak. Szukałam śmierci a tu nieuzasadniony trud życia” (Me). Okazuje się, że cały ten psychotyczno-narkotyczny sztafaż oraz emocjonalne rozedrganie, które miało pro-

wadzić do kresu możliwości człowieka, odkrywają – może i banalną, ale przecież niepozbawioną dramatyzmu w wymiarze indywidualnego doświadczenia – egzystencjalną prawdę o trudzie istnienia. Bohaterka, szukając śmierci, dociera do życia. Tak też się dzieje w planie biograficznym poetki, którego dalszy ciąg opisują jej listy. Po kolejnej zapaści i śpiączce spowodowanej przedawkowaniem narkotyków Ostrowska zrywa z nałogiem i zaczyna żyć nowym życiem.

„został po człowieku jeden zdziwiony papieros i łyżeczka dobrej herbaty"

Nie oznacza to oczywiście, że zachodzi jakaś fundamentalna zmiana w konstrukcji „ja" mówiącego w obszarze listów i diariusza, wręcz przeciwnie. Mimo iż znane mi listy w większości pisane są z dużym dystansem czasowym do rzeczywistości przedstawionej w dzienniku, to jednak zachowują one te same cechy konstrukcyjne podmiotu. Jego najbardziej wyeksponowaną cechą jest samotność:

> Czuję ogromną samotność w obliczu nagromadzonych rzeczy, ludzi, pęcherzy wodnych. Nie znajduję więzi z przeszłością, kochałam, wierzyłam głęboko w człowieka, teraz idę pusta, karbowana. Włodawa, 22.09.82 r.

Właściwie jest ona leitmotivem całej twórczości epistolarno-prozatorskiej Edy:

> Niech się stanie nieistnienie, niekochanie, niespijanie gazy z oczu, niech się staną kosze podbiałów i śmierć wielokrotna; wiatrom, guzom, pasmom włosów życzę takiej samotności, jaka jest moim udziałem (Lublin, 21.05.82 r.)[16].

Samotność rozumiana jest jako czynnik konstytutywny podmiotu, stała jego kondycja, która najczęściej opisywana jest nie tyle jako pustka egzystencjalna („Pustka, absolutna pustka i niemożność życia", 96), ile doświadczenie cielesne – braku fizycznego kontaktu z Innym („Nie

---

[16] Są to fragmenty prozy poetyckiej *Demony*, w pierwotnej wersji prozy epistolarnej adresowanej w większości do Krzysztofa Hariasza, stąd pozostałości firmy listownej, jak np. opatrywanie fragmentów miejscem i datą zapisu. Biblioteka KUL, Rkps 2476.

mogę się nigdzie odnaleźć, usta odbarwić, ręce dopieścić”, Włodawa, 23.07.82 r.), braku bliskiego przyjaciela, towarzyszącego jej człowieka („Czegoś mi brak, kogoś szukam, obudziła niecierpliwa potrzeba przyjaźni. Szukam człowieka w spalonych kamieniach, pod pompą zielonego spokoju, który zaufałby najpierw sobie, dopiero w piątej kolejce mnie”, 102) oraz jako zaburzenie relacji, niemożność komunikacji („Najtragiczniejsza jest niemożność zrozumienia drugiego człowieka, jego radość, rozpacz, wzruszenia są przeklętą tajemnicą”, WP, 156; „Nigdy Boga o posłannictwo nie prosiłam, teraz dźwigam obłok, rozmijam się z człowiekiem”, Lublin, 7.06.82 r.). Najbardziej dramatycznie wyraża to list do przyjaciela, Janusza Kellera, napisany już po wyjściu ze szpitala Ostrowskiej i jej odratowaniu z zapaści:

> Janusz,
>
> Wydaje mi się rzeczą niemożliwą dzielić ten sam stan skupienia z człowiekiem Począwszy od temperatury powietrza, poprzez tysiące przyzwyczajeń, w których nie ma pęknięcia tzn. takiej swobodnej przestrzeni dla czyjegoś uśmiechniętego oka, a kończąc na głębokiej świadomości Samotność rani, odnajduje, uszczęśliwia, kości wiąże, powoduje rozpad, dezintegrację, czaszkę przenika światła wiązką W mojej duchowej czasoprzestrzeni szaleńcze pragnienie Kogoś z krwi, kości i włosów dowodzi, iż w owej włóczędze dookoła siebie osiągnęłam biegun rozpaczy […]. (List do Janusza St. Kellera, 17 kwietnia R.P. 1990, nocą w różowej koszulce, chrapanie matki mając za nic)

Drugim biegunem rozpaczy jest niezrozumienie ze strony bliskich, które także ma swój wyraz w listach. Jest to nieakceptacja zarówno nadwrażliwości poetki, jak i jej twórczości, wyrażona w liście od siostry Krystyny:

> Edo, dlaczego nie zajmujesz się czymś co by Ci dało satysfakcję zamiast rozczulać się nad sobą całe życie. Być może pomogłoby Ci to czuć się lepiej i poprawiło Twoje spojrzenie na życie. Nie zapominaj, że Bóg pomaga tym, którzy są w stanie otrzymać tą pomoc. Nie wydaje się, że Ty robisz cokolwiek aby czuć się lepiej i zmienić swoje życie, jeśli jest takie męczące. Nie zapominaj, że w Twojej mocy jest tylko zmienić Twoje życie, a nie innych ludzi. (List Krystyny Fornalski, Houston, 3.08.1993)

Sposobem na radzenie sobie z samotnością jest w dzienniku całkowite odsłonięcie siebie, pewien „zamierzony” ekshibicjonizm,

znany z wczesnej twórczości poetyckiej, „imperatyw bezwzględnej szczerości”[17].

> Chodzę po betonowych ulicach miast, zachłystuję światłem, wichrem, deszczem twarz ścinającym. Przeżywam burzliwe ekscytacje, gdy śmiertelnik skieruje jedno dobre słowo. Lecz czuję się naga, wydana na wszystkie akty brutalności, szyderstwa i własnej rozpaczy, pozbawiona na skórze najmniejszego dotyku pieszczoty, pusta, czego się nie dotknę wyzwala niemożność. Sparaliżowana. Nie podejmuję żadnego generalnego wysiłku, z trudem oddycham, dźwigam powieki i przesuwam na brzuchu przez zasieki dnia. Podległa falom radości i zachwycenia, aby zaraz na dno apatii osunąć się bez miary i bez tchu. Purpurowa od pulsującej krwi, u nasady szyi zakrzepła róża przeklęta pięciopalczasta, bezwonna, koścista, martwa. Nie do całowania i ujmowania w jedwabiste dłonie. (Me)

Owa nagość jest całkowitym, trochę naiwnym oddaniem się w ręce Innego. Tym Innym w pierwszej kolejności są najbliżsi bohaterki, ci, z którymi nawiązuje głębsze bądź powierzchowne znajomości. Ale adresat jej wyznań zmienia się, diarystka uniwersalizuje swój przekaz. W drugiej redakcji dziennika autorka usuwa wszystkie wypowiedzi kierowane bezpośrednio do konkretnych osób, a stosowana w dzienniku drugoosobowa forma zwrotu do adresata skierowana zostaje do czytelnika. Również niepublikowana proza *Demony* w nowej redakcji zmienia charakter z epistolarnej na poetycką. Ten czytelny sygnał otwarcia podkreśla zmianę dokonującą się w twórczości Ostrowskiej, stanowi przejście od bezwzględnej prawdy o sobie w kierunku odkrywania elementów *conditionis humanae.*

---

[17] J. Fert pisał: „Znacznie wyrazistszą cechą Ostrowskiej jest niebywała odwaga w doświadczaniu życia i słowa; jej wypowiedziami zda się rządzić imperatyw bezwzlędnej szczerości, co daje się niekiedy rozumieć jako zamierzony ekshibicjonizm (coś z modernistycznej »nagiej duszy«). Cienka granica między twórczą szczerością i chorobliwym epatowaniem »nagością« raz po raz się tu łamie: autorka płaci wysoką cenę swej okrutnej odwagi, która każe jej zdzierać do końca osłony i zasłony moralne, religijnie obyczajowe czy psychiczne. Szuka autentycznej własnej prawdy”. Tegoż, *Bez cenzury (O poezji Edy Ostrowskiej)*, „Akcent” 1991, nr 4 (46), s. 99.

Relacyjność

„Zasadniczym rysem tej osobowości poetyckiej jest poczucie niekompetencji wobec siebie; odczucie równoznaczne z niezrozumieniem siebie, brakiem spójnej autodefinicji. Więc się jest każdym i nikim”[18] – pisał przed laty Józef Fert. Wydaje się, że nic bardziej mylnego. Ów brak autodefinicji i poczucie wewnętrznej niekoherencji składają się na obraz osoby zdecydowanie przekonanej o własnej „inności”. Nie jest to zatem „człowiek bez właściwości” jak z prozy Musila, ale ktoś, kto siebie nieustannie stwarza, podważając każdą kolejną autodefinicję. Niezrozumienie siebie nie zmierza w kierunku orzeczenia „jestem nikim”, ale „jestem kimś”, dostrzeż mnie, poznaj, pomóż odnaleźć siebie. Jest to bowiem twórczość, której egotyzm[19] zostaje ukierunkowany na drugą osobę, mającą stać się dopełnieniem i uzupełnieniem własnego ja. Ta relacyjność poezji i prozy Ostrowskiej zmierza w trzech kierunkach, które z pojęcia „relacja” wydobył Michał Paweł Markowski. Pierwszy w obliczu tak „wulkanicznej” twórczości wydaje się być oczywisty – zobligowani jesteśmy nie tyle do odszukiwania sensu własnego życia, ile do stworzenia własnej jednostkowej opowieści o nim[20]:

> Milczenie uniemożliwia samopoznanie – powiada Markowski. – Jednostkowość człowieka znajduje potwierdzenie jedynie w opowieści, którą przedkładamy innym ludziom, opowieści, która z jednej strony nie jest przeklinaniem własnego losu, z drugiej zaś – nie jest bełkotliwym mamrotaniem do samego siebie[21].

---

[18] Tamże, s. 100.

[19] „Skłonna jestem w książkach upatrywać przyczyny chorej ambicji pisarskiej, to pragnienie dorównania, roszczenie praw do geniuszu, zgubna wiara w siebie, a zarazem rozpacz, bo wszystko, co piszę, jest tak elitarne, zaledwie dla mnie zrozumiałe, wszystko to marne, marne, marne!, wciąż z kimś się równam, lecz ręce odstają wręcz głupio, brzydko, niezdarnie… o czym ja piszę?, o chorobie, rozpadzie ciał i absurdalności tej niestosownej sytuacji; potrafię pisać tylko o sobie, żadnych kreacji, fabuły, czerpania z życia, nigdzie dialogów, cisza w eterze, ciemne krzyki na fali, gdzie samodyscyplina, gdzie praca?... geniusz, och, wielkie omamienie, ustąp egzemo, pozwól żyć”. (169–170, WP)

[20] M. P. Markowski, *Relacja i religia*, w: tegoż, *Pragnienie i bałwochwalstwo*, Kraków 2004, s. 36. Pomijam tu opisane przez autora pojęcie relacji rozumianej w kontekście średniowiecznego języka prawniczego jako odesłanie wniosku.

[21] Tamże.

Aby jednak wypowiedzieć własną opowieść, musimy zaświadczyć o własnym imieniu. To jest drugi, kompatybilny z pierwszym, kierunek relacyjności. „Relacja jest opowieścią o cudzie jednostkowości i jako taka musi być niepowtarzalna, jednostkowa”[22]. Taka jest właśnie opowieść Edy, która szczególnie w drugiej części książki krzyczy do nas własnym imieniem:

> 14.10.79 r.
> 17.05 – Na imię mam Edka, idę nierównym chodnikiem w płaskich butach na szpilkach, na imię mam Edka, sen mi się dłuży, lato łamie w kolorach
> 17.15 – Nazywam się Edka, mam blond włosy, zieloną kurtkę, zielone oczy, jestem śmiała, nie umiem prędko notować, chodnik przydaje mi szarości, wstaję przeważnie o siódmej, a to jesieni nie w smak, myję pod bieżącą wodą, bo i jakże inaczej, ubieram w swoje rzeczy (s. 85)

> 30.10.80 r.
> Nazywam się Eda, mam dwadzieścia jeden lat, dwa miesiące i dwadzieścia dni, urodziłam się w niedzielę w południe, kiedy dzwon kuł broń, dziewiątego sierpnia 1959 roku w Sławatyczach, byłam mała, podłużna, poprzeczna, sprzęgnięta z sobą nie tą samą… (130)

> Potrafię pisać tylko o sobie, żadnych kreacji, fabuły, czerpania z życia, nigdzie dialogów, cisza w eterze, ciemne krzyki… (148)

> Mam dwadzieścia trzy lata, jestem naiwna, infantylna, palę papierosy, piszę wiersze, żyję nie dla spełnienia ani rozkoszy, ale dla bólu oczywistego. Płaczę, a przecież świat nie dał powodu, wszelki smutek we mnie zaczyna i kończy, przeraża niewiedza, niezrozumienie spraw ludzkich i samotność. (Lublin, 7.06.82 r.)

Trzecim kierunkiem, w jakim zmierza relacyjność dziennika jest opisywana przez Markowskiego przedziwna więź, supeł, ponowne zawiązanie, zaufanie światu, z tym zastrzeżeniem, że ruch ten pozostaje naznaczony dwuznacznością. Z jednej strony pragnieniem innych, otwarciem, przyjmowaniem w siebie inności, z drugiej zaś – zaakcentowaniem własnej niepowtarzalności. Ta komplikacja ujawniająca się na kartach dziennika Edy sprawia, że ciasny splot relacji trudno rozsupłać. Relacje między ludźmi, między człowiekiem a światem i człowiekiem

[22] Tamże, s. 38.

a chorobą „nie przypominają wcale mapy lub planu, nie są uporządkowane topograficznie czy topologicznie, lecz zawiązują się i rwą nieustannie i dlatego wymagają ciągłej czujności i uwagi”[23].

Pozornie niepozorny dziennik Ostrowskiej jest więc nie tylko zapisem zmagania się z chorobą i własną samotnością, lecz także świadectwem „cudu wyjątkowości” literackiego i egzystencjalnego „ja”. Przejmujący zapis doznań i wiwisekcja własnych stanów psychicznych – dramatycznych i niepokojących – odkrywa doniosłość twórczości diarystycznej. Okazuje się zatem, że przypisana jej kategoria niepozorności niebezpiecznie zawęża pole jej recepcji. Marginalizując zapisy codzienności, umniejsza ich rangę literacką. Dziennik Ostrowskiej, wymuszający czytanie ponad tą kategorią, otwiera na dyskusję o jej zasadności. Dyskusję niezwykle dziś aktualną i czekającą na jej kontynuację.

---

[23] Tamże, s. 33.

Bożena Karwowska
University of British Columbia

Elżbieta Czyżewska po obu stronach Atlantyku, czyli ukradziona autobiograficzna narracja

Biografia emigrancka zawsze rozkłada się na dwie części, a linia graniczna pomiędzy nimi wiąże się ze zmianą miejsca, choć trudno byłoby różnice pomiędzy owymi częściami jednoznacznie scharakteryzować, tak, by podział pasował do każdej fali, generacji czy sytuacji konkretnych osób. Biografie i narracje migracyjne niezbyt zresztą często obejmują życie w kraju rodzinnym, tak jakby istotna była głównie zmiana miejsca, czemu nie przeszkadza fakt, że emigranci dość często wracają nostalgiczną pamięcią do dzieciństwa i okolic z nim związanych. Jeśli więc podążając za obserwacjami zawartymi w eseju Georgesa Gusdorfa *Conditions and limits of autobiography*[1] przyjmiemy, że autobiograficzne „ja" to świadoma konstrukcja, możemy także przypuszczać, że imigranci (bardziej lub mniej świadomie) odczuwają rozdźwięk pomiędzy własną tożsamością sprzed i po emigracji. Nieprzypadkowo zresztą przemiany tożsamościowe stanowią temat osobnych refleksji, jak na przykład w esejach Czesława Miłosza *O wygnaniu*[2], wcześniejszym *No-*

[1] G. Gusdorf, *Conditions and Limits of Autobiography*, w: *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, red. James Olney, Princeton, NJ: Princeton UP 1980, s. 28–48.

[2] Esej napisany przez Czesława Miłosza jako wstęp do wystawy fotograficznej Josefa Kudelki, w wersji polskiej zamieszczony w zbiorze *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1992.

tes on Exile[3] czy międzynarodowym bestsellerze Evy Hoffman *Zagubione w przekładzie*[4].

Uwaga Gusdorfa prowadzi też do obserwacji, że niezwykle istotny dla konstrukcji autobiograficznego „ja" jest wyobrażony (czy intencjonalny) czytelnik. I choć powodów, dla których powstają autobiografie jest wiele, a sytuacje autobiograficzne różnią się fundamentalnie, Gusdorf zauważa, że pisane są one jednak przede wszystkim w celu przedstawienia swojego punktu widzenia, są okazją do wytłumaczenia podejmowanych decyzji i refleksji na temat ich konsekwencji, oferują możliwość usprawiedliwienia, a nawet rewanżu za (historyczne) niesprawiedliwości. To, jak widzimy sami siebie, różni się od tego, jak widzą nas inni, a więc autobiografia pozwala wpływać na obraz i opinie, jakie mają o nas inni i kontrolować naszą reputację. Z punktu widzenia twórcy autobiografii proces konstruowania własnego „ja" wiąże się przy tym także z procesami upodmiotowienia i gestem wydobycia (lub odzyskania) głosu.

Uogólnienia na temat emigracyjnych autobiografii utrudniają nie tylko niezwykle odmienne od siebie sytuacje migracyjne i wygnańcze. Różnią się między sobą także autobiograficzne teksty, szczególnie w stosunku do wpisanego w nie (założonego przez autora) czytelnika. We wstępie do pracy *On Psychological Prose* Lydia Ginzburg zauważa, że „wspomnienia, autobiografie i spowiedzi są prawie zawsze pracami zakładającymi czytelnika umiejscowionego w przyszłości lub teraźniejszości. Są one swoistym sfabularyzowanym nadawaniem struktury obrazowi rzeczywistości i obrazowi człowieka, podczas gdy listy i dzienniki stabilizują niezdeterminowany proces życia z jego nieznanymi rozwiązaniami"[5]. Dla refleksji na temat autobiografii niezwykle istotne jest zatem zauważenie czytelnika, do którego autor kieruje swoją opowieść, jest on bowiem nie tylko odbiorcą, ale także medium, dzięki któremu procesy odnajdowania siebie w historii oraz wytłumaczenia historii poprzez pryzmat własnego życia (i podejmowanych decyzji) stają się w ogóle możliwe.

---

[3] Cz. Miłosz, *Notes on Exile. Books Abroad*, University of Oklahoma 1976, s. 282.

[4] E. Hoffman, *Zagubione w przekładzie*, przeł. M. Ronikier, Londyn 1995.

[5] L. Ginzburg, *On Psychological Prose*, red. i przeł. J. Rosengrant, Princeton, NJ: Princeton UP 1991, s. 9.

Dodajmy też, że choć o autobiografiach powiedziano i napisano dużo, nadal bez odpowiedzi pozostaje pytanie o różnicę pomiędzy prawdą historyczną (czy faktograficzną) a świadomym i celowym konstruowaniem swojego publicznego (i nie zawsze prawdziwego) „ja" oraz świadomą autobiograficzną konstrukcją i prywatną, często intymną opowieścią snutą w obecności rodziny lub grona przyjaciół, narracją ukazującą tę część prywatności, która pozostaje poza oficjalnym wizerunkiem skonstruowanym na użytek „zewnętrzny". Przecież dopiero upublicznienie pozwala na przyznanie elementom autobiograficznym statusu prawdy (w sensie nie tyle zgodności z faktami, ile potwierdzenia ich istnienia, stanowienia elementu realności), a przy tym ustanawia i określa prawo własności do opowieści, która dopóki pozostaje wyłącznie w przestrzeni prywatnej, jest niczym niechroniona, nieomal niczyja, istnieje tylko potencjalnie, a zatem łatwo staje się elementem różnych „cudzych" tekstów, może zostać artystycznie wykorzystana, przekręcona, a nawet ukradziona… Taka jest właśnie historia (auto)biografii Elżbiety Czyżewskiej – nieujętej w napisany tekst, ale (nie zawsze udolnie) mediatyzowanej środkami wyrazu dostępnymi aktorce, która przecież podobnie jak pisarz, aby tworzyć potrzebuje współudziału odbiorcy – czytelnika czy publiczności.

Zdjęcie na okładce książki wydanej w Polsce już po śmierci aktorki, w 2013 roku, pokazuje Elżbietę Czyżewską sprzed lat[6]. Ikona kobiecości lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia w wydaniu polskim niewiele różni się od amerykańskiego wzoru, do którego Czyżewską porównywano. Określenie „polska Marilyn Monroe" przekracza przecież obserwacje związane z rolą w *Po upadku* Artura Millera, w którą aktorka wcieliła się w 1965 roku w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Atrakcyjna blondynka o nienagannej figurze, wydatnym biuście i zgrabnych nogach jest jak na standardy dwudziestego pierwszego wieku zbyt pulchna. Przypomina w tym zresztą Monroe, która także daleka była od dzisiejszych anorektycznych modeli kobiecego ciała. Łączy je również coś dziecinnego w wyrazie twarzy, trudna do określenia dziewczęca bezbronność, naiwność przekładająca się na frapujący model kobiety seksualnie ową naiwnością prowokującej. Podobieństwo to nie zakłóca jednak indywidualności każdej z tych aktorek – obie zdobyły sławę

[6] I. Komendołowicz, *Elka*, Kraków 2012.

w czasach sprzed zabiegów i operacji plastycznych nadających wszystkim twarzom podobny brak wyrazu.

Zdjęcia z lat sześćdziesiątych, przedstawiające właśnie taką Czyżewską, są w polskich reprezentacjach wizualnych standardem. Można, rzecz jasna, argumentować, że to właśnie w tamtym okresie była ona u szczytu sławy, wtedy bowiem powstały jej kultowe role filmowe, które sprawiły, że nazywana była nie tylko „polską Marilyn Monroe", ale także „Zbyszkiem Cybulskim w spódnicy". Później była już tylko sobą, Elą Czyżewską, co zarówno w opowieści wykreowanej przez media, jak i w prywatnych wspomnieniach okazało się znacznie mniej interesujące.

Zdjęcia Elżbiety Czyżewskiej w prasie amerykańskiej różnią się wyraźnie od tych publikowanych w Polsce – pokazują przede wszystkim niemłodą, szczupłą, zmęczoną życiem kobietę. Uderza powaga na twarzy, może trochę brak wyrazu, a może rezygnacja, która zastąpiła wcześniejsze dziewczęce zdziwienie. Filip Bajon mówi o Czyżewskiej, która grała w jego *Limuzynie Daimler-Benz* oraz o jej fotograficznych wizerunkach tak:

> Wciąż doskonale pamiętam, jak ją zobaczyłem po raz pierwszy, na dworcu w Warszawie. [...] Nie mogłem się na nią napatrzeć, była śliczna. Moim zdaniem, kiedy grała u mnie, była ciekawa i wciąż atrakcyjna. Ale proszę porównać zdjęcia sprzed wyjazdu do Stanów i zrobione dziesięć lat później. Widziałem takie niedawno w „Gazecie Wyborczej". To są dwie zupełnie różne kobiety. I moim zdaniem to nie chodzi tylko o alkohol, choć pewnie on też odbił się na jej wyglądzie. Wcześniej jest entuzjazm, radość, a później bolesna refleksja. Kiedy spotkałem Czyżewską w latach 90. [...], jeszcze bardziej rzucało się w oczy jej przygnębienie, smutek[7].

Nie trzeba tu dodawać, że zdjęcia Czyżewskiej z okresu emigracji pojawiały się w prasie polskiej niezwykle rzadko, czego dowodem fakt, że Bajon bez trudu przywołał pismo, w którym się ukazały. Natomiast amerykańskie wydawnictwa, jeśli nawet publikowały fotografie z okresu, gdy aktorka była gwiazdą polskiego kina, to zwykle czarno-białe, w małym formacie, niewyróżniające się na tle drukowanego tekstu. W kolorze obraz kobiety wydaje się nadal dość atrakcyjny, nie atrak-

[7] Tamże, s. 257.

cyjność miała jednak zostać podkreślona na fotograficznym wizerunku, lecz niemłody i zmęczony wyraz twarzy.

Opowieść, która wynurza się z bardzo nielicznych amerykańskich tekstów o Czyżewskiej, to narracja o trudnościach i niepowodzeniach prowadząca do refleksji na temat problemów, z jakimi spotykają się aktorzy-emigranci. Okres polski wspominany jest jak tło, które określa jedynie baśniowa formuła: „dawno, dawno temu, za siedmioma górami, za siedmioma lasami". Z dziennikarskiego punktu widzenia w Ameryce szczególnie interesujący był spór wokół filmu *Anna* i nierozwiązywalny chyba konflikt dotyczący jego powstania. Nabrał on zresztą dodatkowych znaczeń dzięki ukazanej w filmie historii znajomości dwu aktorek-emigrantek. Starsza, tytułowa Anna (w tej roli wystąpiła Sally Kirkland) otacza opieką młodą rodaczkę Krystynę (graną przez Paulinę Poriżkową), która dzięki radom i opiece Anny robi karierę aktorską, wykorzystując do budowania swojego publicznego wizerunku (celebrytki) elementy prywatnej biografii swojej starszej opiekunki-przyjaciółki. Choć opowiedziana historia dotyczy czeskich emigrantek, portale filmowe – prawdopodobnie ze względu na pochodzenie twórców filmu lub zarysowaną w jego tle historię Elżbiety Czyżewskiej – podają, że bohaterkami są polskie aktorki.

Interesować mnie będzie zagadnienie pomijane w opisach filmu, a w informacjach i opiniach na temat konfliktu jego twórców z Elżbietą Czyżewską pozostające niejako na uboczu. Historia w nim pokazana pozwala bowiem na zadanie pytania, czym jest biografia nienapisana, a dokładniej autobiografia opowiedziana w chwili słabości oraz sytuacji intymnej i bezpiecznej. Czy i na ile człowiek ma prawo do narracji o własnym życiu? Zacznijmy jednak od filmu. Anna opowiada swojej młodej podopiecznej przedemigracyjną historię, której z wielu względów nie ujawniła nawet najbliższym sobie ludziom: spowodowana rozłąką strata męża, ciąża, śmierć dziecka, więzienie, będące konsekwencją uderzenia syna ambasadora ZSRR, a następnie wydalenie z kraju, w którym pomimo oddalenia i upływu lat Anna nadal pozostaje legendarną aktorką. To opowieść, w której prywatne miesza się z politycznym – wyjazd do przebywającego za granicą męża uniemożliwiła bohaterce sytuacja polityczna po 1968 roku; jej kilkumiesięczna córeczka umiera, gdyż urodzone w więzieniu dziecko nie zostaje prawidłowo zaszczepione; uderzony popielniczką Rosjanin prowokacyjnie chwalący

wielkość Kraju Rad okazuje się synem ambasadora ZSRR… Życiorys Anny zafascynował Krystynę, dla której starsza koleżanka była dotąd tylko legendarną aktorką pokolenia jej rodziców. Przywłaszcza go sobie, opowiadając w wywiadzie telewizyjnym o (nie) swoim dzieciństwie i powodach, dla których znalazła się poza ojczyzną. Choć Anna właściwie (bardzo sarkastycznie) zaproponowała Krystynie, aby przejęła jej biografię i choć sama jej sugerowała wykreowanie dla amerykańskiej publiczności interesującej przeszłości, to wywiad okazuje się punktem zwrotnym w serdecznej przyjaźni między nimi. Anna zostaje bowiem pozbawiona jednocześnie własnej autobiograficznej narracji i głosu pozwalającego na obronę przed kradzieżą. Zostają jej ciężkie, niszczące przeżycia i wspomnienia, bez możliwości ich werbalizacji. Nie może już ani wytłumaczyć swoich decyzji, ani wziąć „odwetu na historii" – by posłużyć się tu sformułowaniem Gusdorfa. To, co boleśnie przeżyła i co zmieniło całe jej życie, stało się nagle elementem celebryckiej (auto- czy raczej cudzo-) biografii jej koleżanki.

Artystycznie film nie okazał się przedsięwzięciem udanym i jeśli wzbudził większe zainteresowanie, to przede wszystkim ze względu na wiążące się z nim kontrowersje. Widzą je zresztą nieco inaczej publiczność amerykańska i polska – tak przynajmniej wydają się sugerować mówiące o nich teksty, dostępne w obu językach. „Film jest jeszcze bardziej gorzki, bo jest prawdziwy" – napisała w 1998 roku w piśmie „New York" Ellen Hopkins. Dodała jeszcze: „Bogdayewicz, mówi Czyżewska, zrobił mi to samo, co młoda dziewczyna robi w filmie Annie. Okradł mnie z życia"[8]. W dziennikarskiej opowieści Hopkins Czyżewska to imigrantka z Europy Wschodniej, która pomimo nietypowo dobrego startu na Nowym Kontynencie, nie potrafi osiągnąć sukcesu, choć nie można jej również uznać za ofiarę lub osobę przegraną.

Agnieszka Holland, która napisała do filmu scenariusz, całą historię zamknęła w kilku zdaniach:

> Yurek odwiedzał mnie wtedy w Paryżu. Dużo rozmawialiśmy. On należy do tych, którzy chętnie biorą od innych. Obgadywaliśmy dwie-trzy różne historie i *Anna*, oparta częściowo na faktach, wydawała się najbardziej wyrazista. Oboje chcieliśmy, żeby Annę – która zresztą miała wiele z Eli – zagrała

[8] E. Hopkins, *The Real „Anna". The truth behind the hit film*, „New York" 1988, January 4 , s. 26.

> Elżbieta Czyżewska. Ale Ela zlękła się chyba, bo zaczęła się tak zachowywać, że wystraszyła producentów. Może stała zbyt blisko tej historii. Ona ma wprawdzie własną wersję wydarzeń, ale – z mojego punktu widzenia – tak to właśnie wyglądało[9].

Anna Bikont przywołała rozbudowaną, lecz podobną w wymowie wersję wypowiedzi Holland:

> Niewiele można było zrobić, bo Czyżewska nam nie dała tej szansy – twierdzi Agnieszka Holland, autorka scenariusza *Anny*. – Miała w sobie takie napięcie, zachowywała się autodestrukcyjnie. Robiła awantury, jakby chciała w życiu grać karykaturę postaci, którą miała grać na planie. Producenci się przestraszyli i dali rolę innej aktorce. Zdumiewało mnie takie marnotrawstwo talentu i inteligencji: strasznie chciała grać, a potem robiła coś, co ludzi zniechęcało. I o tym był właśnie ten scenariusz, o fantastycznej kobiecie, która zrobiła wiele, żeby sobie zaszkodzić. Może Czyżewska się przestraszyła swojego obrazu odbitego w filmie?[10]

Tytułową rolę w filmie zagrała Sally Kirkland, zdobywając za swoją kreację nominację do Oskara. Sytuacja budowania własnej kariery na biograficznej historii Czyżewskiej (lub udanego jej artystycznego wykorzystania) powtórzyła się jeszcze co najmniej dwukrotnie. Kiedy *Polowanie na karaluchy* Janusza Głowackiego zaczęto wystawiać w Nowym Jorku, rolę, którą wcześniej grała Czyżewska[11], powierzono Dianne Wiest. Pisząc o wyraźnej biograficzności tej sztuki, Głowacki wspominał przede wszystkim o sobie, pomijając nieomal całkowicie wątki i odniesienia do biografii Elżbiety Czyżewskiej i Olka Krupy[12], pierwszych odtwórców głównych ról *Polowania na karaluchy*. Już po śmierci aktorki Anna Bikont napisała w „Wysokich Obcasach”:

---

[9] A. Holland, *Magia i pieniądze. Rozmowy przeprowadziła Maria Kornatowska*, Kraków 2002, s. 235.

[10] A. Bikont, *Elżbieta Czyżewska. Srebrna papierośnica i czarna suczka*, „Wysokie Obcasy”, dodatek do „Gazety Wyborczej” 2010, 12 lipca [online], http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,111418,8116427,Srebrna_papierosnica_i_czarna_suczka.html [dostęp 17.04.2014].

[11] J. Głowacki, *Z głowy*, Warszawa 2004, s. 151–153. Głowacki pisze, że sztuka wystawiana była najpierw w Woodstok, a następnie miała zostać przeniesiona na prowincję (czyli do Waszyngtonu lub Bostonu!!!), ale udało się ją od razu wystawić w Nowym Jorku.

[12] J. Głowacki, dz. cyt., s. 152–153.

> We wspomnieniu pośmiertnym w „New York Timesie" Czyżewska przedstawiona jest jako wielka aktorka, która miała legendarnego pecha. Autor przywołuje dla przykładu obok *Anny* przedstawienie *Polowanie na karaluchy* Janusza Głowackiego. Czyżewska grała w nim główną rolę w teatrze w Woodstock, a kiedy udało się przenieść sztukę na scenę nowojorską, producent obsadził w tej roli oscarową aktorkę[13].

Biografia Czyżewskiej pojawia się też w *Białej bluzce* Agnieszki Osieckiej, o czym wspomina Bikont:

> Bohaterka książki *Biała bluzka* Elżunia zostawia na stole kartki do (i od) swojej wyimaginowanej siostry Krystyny. Z nich poznajemy życie Elżbiety, która ma ostry język, ostrą skłonność do alkoholu, ostrą skłonność do jednego opozycjonisty, a poza tym morze bardzo przypadkowych kochanków i wspomnienie ciężkiego dzieciństwa[14].

Wspomina też, że Czyżewska bardzo niechętnie odkrywała przed innymi swoją intymność. Cytując Magdę Dygat, Bikont pisze:

> Ela ukrywała przed światem, że miała matkę alkoholiczkę i że ta matka oddała ją do domu dziecka, i wyobrażała sobie, że jej przyjaciele, którym się z tego zwierzyła, będą to z nią razem ukrywać. Jak się coś opowiada tylko najbliższym osobom, to przecież można oczekiwać, że będą z tobą strzegły twoich tajemnic. Osiecka nie miała z pewnością intencji jej skrzywdzić. Ale wyszło jak zawsze[15].

Opowieść, jaka wyłania się z *Elki* Izy Komendołowicz niewiele różni się od przywołanych powyżej wspomnień. Stojąca zbyt blisko odgrywanych przez siebie ról Czyżewska była, zdaniem większości rozmówców Komendołowicz, po prostu zbyt konfliktowa, za bardzo usiłowała narzucać swoją wizję reżyserom i producentom. Z czasem stało się to tak uciążliwe, że uniemożliwiło obsadzanie jej w rolach filmowych i teatralnych w postpeerleowskiej Polsce.

Wróćmy jednak do filmu *Anna*, uświadamia on bowiem także, że emigracja Czyżewskiej to historia, która niejako nie wpisuje się w polskie narracje narodowe. Wyjazdy (a właściwie wypędzenia) około 1968 roku to narracja żydowska, która pojawiała się w emigracyjnej opowie-

---

13 A. Bikont, dz. cyt.

14 Tamże.

15 Tamże.

ści polskiej niezbyt często, a jeśli już, to marginalnie. Jako jedna z nielicznych podjęła ją w ciekawy sposób Janina Wyczółkowska w *Jesieni Gringi*. Natomiast za Haliną Stephan[16] trzeba zauważyć, że wypędzeni w 1968 roku ze względu na swoje żydowskie pochodzenie Polacy szukali swojej tożsamości na wygnaniu przede wszystkim w swoim pochodzeniu. Podobnie zresztą można byłoby analizować dzieje emigracyjne wielkiej polsko-żydowskiej aktorki Idy Kamińskiej (wygnanej z kraju na fali wydarzeń 1968 roku). Ciekawe jest w tym kontekście, że w filmie *Anna* główne bohaterki nie są Polkami (ani też polskimi Żydówkami), ale Czeszkami. Dla amerykańskiego widza rok 1968 stosunkowo łatwo identyfikowalny jest jako praska wiosna, a także następująca po niej fala emigrantów i zapisana choćby w (emigracyjnej) powieści Milana Kundery *Nieznośna lekkość bytu* historia o rosyjskich czołgach i bratniej pomocy.

W opowieściach o emigracji Czyżewskiej brak jest wyraźnego politycznego wątku. W wersji amerykańskiej podążanie żony za mężem to bezdyskusyjna oczywistość (żydowskie pochodzenie męża aktorki właściwie się nie pojawia i nie buduje napięcia w wygnańczej czy imigracyjnej narracji). Wersje polskie, opisując wydarzenia prowadzące do emigracji Czyżewskiej, odwołują się dość ogólnie do sytuacji historycznej „późnego okresu gomułkowskiego”, starając się marginalizować oficjalną antysemickość, a także nie wzbudzać jakichkolwiek nieoficjalnych polsko-żydowskich resentymentów. Nawet jeśli z politycznych aspektów decyzji o pozostaniu lub wyjeździe z Polski nie zdają sobie sprawy zagraniczni (a coraz częściej także i współcześni polscy) odbiorcy, miała tę świadomość sama aktorka. Wybór, przed jakim została postawiona, z łatwością przecież można byłoby nazwać sytuacją polskiej Antygony 1968 roku. W wywiadzie, który dla „Angory” przeprowadził Bogdan Gadomski, na pytanie o ocenę decyzji o emigracji wyraźnie poirytowana Czyżewska odpowiedziała:

> Proszę Państwa, ja zostałam z Polski wyrzucona przez Urząd Bezpieczeństwa Państwa, czyli byłam zmuszona do wyjazdu ze źle widzianym w Polsce mężem dziennikarzem. Nie chcę rozwijać tego tematu. Muszę zapalić papierosa, bo jestem zdenerwowana. Gdybym wtedy nie wyjechała, to przy-

[16] H. Stephan, *Introduction: The Last Exiles*, w: *Living in Translation. Polish Writers in America*, red. H. Stephan, Amsterdam-New York, Rodopi 2003, s. 7–28.

zwoici ludzie nie pracowaliby ze mną w teatrze. Politycznie byłam spalona w Polsce, więc nie opowiadajmy po raz n-ty bajeczki, tak długo funkcjonującej na mój temat w Polsce[17].

Powołując się na przyzwoitych ludzi Czyżewska niejako „odpersonalizowała" sytuację, w której się znalazła. Ale przecież ona również była „przyzwoitym człowiekiem" i musiała sama ze sobą żyć na co dzień. Nie wspominam nawet (pominęła to sama aktorka), że miała zwyczajne ludzkie prawo do bycia z człowiekiem, którego kochała, a wybór miejsca do życia powinien być sprawą dwojga ludzi, a nie procesów politycznych.

Małżeństwo, które postawiło Czyżewską w nierozwiązywalnej sytuacji, nie przetrwało emigracyjnej próby. Pozostała po nim opowieść o męczącym, pełnym polskich gości domu i alkoholizmie, ale także niewykorzystanych szansach towarzyskich związanych ze społeczną pozycją męża. Na jedno z kolejnych pytań dotyczących jej małżeństwa, wyjazdu i życia w Nowym Jorku oraz sytuacji finansowej Czyżewska odpowiedziała, podkreślając swoją tożsamość zawodową, pozycję aktorki cały czas pracującej na emigracji w wykonywanym jeszcze w kraju zawodzie: „Gram w niekomercyjnych przedstawieniach w Nowym Jorku i jestem jedną z wielkich gwiazd gatunku zwanego off-Broadway. W tym teatrze trzeba coś umieć, żeby koledzy przyznali tak prestiżową nagrodę"[18]. Natomiast pytana o powrót do kraju, Czyżewska zauważyła:

> Jest takie powiedzenie, że skoro raz zdecydowało się wyjechać z domu, to się do niego nie wraca. Ja wracałam i zagrałam tu kilka ról. W Polsce ciągle funkcjonuje całe to picerstwo, że jestem byłą gwiazdą filmu niemego. A tymczasem to nie ma nic wspólnego z wykonywaniem przeze mnie zawodu aktorki. Należy pogodzić się z tym, że teraz jestem zupełnie inną osobą i trzeba do mojego przypadku zupełnie inaczej podchodzić. Lepiej być bogatym i zdrowym niż biednym i chorym. Mądrość życiowa polega między innymi na tym, że należy pogodzić się z rzeczywistością, która wcale nie jest taka tragiczna, jak się w Polsce wydaje, ale też i nie taka wspaniała, jak ja bym sobie tego życzyła[19].

---

[17] *Jestem gwiazdą kina niemego*, wywiad z cyklu *Salonowe burze* Bogdana Gadomskiego, „Angora" 2004, nr 23 [online], www.angora.com.pl/index.phtml?main=1&articleId=3699&iArticleChapter=10 [dostęp 12.11.2010].

[18] Tamże.

[19] Tamże.

Ta sama opowieść w wydaniu amerykańskim nabiera charakteru zarówno bardziej dramatycznego, jak i filozoficznego. Opowieść o Czyżewskiej to także pytanie o szanse, jakie na amerykańskim rynku teatralnym i filmowym mają aktorzy z ciężkim, słowiańskim akcentem. „Robert Brustein uważa, że słowiańscy aktorzy mają trudniej z angielskim niż jacykolwiek inni aktorzy emigranci", twierdzi Ellen Hopkins. Ciekawie komentuje tę obserwację sama Czyżewska, której akcent, zdaniem Hopkins, nawet po wielu latach życia w USA pozostał bardzo wyraźny[20]: „Co jest tak smutne w tej niedoskonałości języka […] to fakt, że w związku z tym język staje się elementem atakowanym zamiast być otulanym i kochanym"[21].

Lata spędzone w kraju osiedlenia nie usunęły obcego akcentu, ale wpłynęły na „zamerykanizowane" podejście emigrantki do problematyki społecznej poruszanej w sztukach, w których grała. Choć w Polsce patrzono na nią jak na aktorkę polską mieszkającą w Nowym Jorku, kultura amerykańska z ruchami wyzwoleńczymi zdecydowanie wpłynęła na jej sposób widzenia świata. W rezultacie opisana przez Omara Sangare praca Czyżewskiej w Teatrze Powszechnym nad sztuką *Szósty stopień oddalenia* stanowi ciekawy (i niezwykle pouczający) dowód, że świadomość inności nie powstaje automatycznie razem z warunkami ową inność tworzącymi[22]. To nie polski czarnoskóry aktor walczył z reżyserem polskiej wersji spektaklu o pozostawienie fragmentów niezwykle z punktu widzenia Afroamerykanów istotnych, a właśnie „biała blondynka", Elżbieta Czyżewska, ujmowała się za nimi. Przeżycia imigracyjne, życie i praca w teatrach amerykańskich oraz bezpośrednie doświadczenie wykluczenia, odebrania głosu i marginalizacja okazały się istotniejsze dla powstania (czy wykreowania) świadomości, dzięki której możliwe stały się ruchy wyzwoleńcze i powstanie społeczeństwa obywatelskiego współczesnej Ameryki.

Walka, jaką staczała Czyżewska z reżyserami i producentami przy pracy nad tekstami opartymi na doświadczeniach, nawet jeśli niedokładnie własnych, to niezwykle bliskich temu, co przeżyła, być może wynikała z desperackiej potrzeby zostawienia po sobie własnej prawdy.

[20] E. Hopkins, dz. cyt., s. 24–29.
[21] Tamże, s. 28.
[22] I. Komendołowicz, dz. cyt., s. 283–297.

Elementy jej własnej biografii wykorzystane artystycznie przez innych dzięki uczestnictwu Czyżewskiej w tych projektach nadawały im cechy autobiograficzne, nawet jeśli medium stanowił nie tekst, ale (ulotna?) gra aktorki-bohaterki spektaklu teatralnego czy filmu. Napięcia i przerażenie wynikały niekoniecznie z konfrontacji ze sobą samą widzianą przez innych, ale też z pokazaną w filmie *Anna* autobiograficzną kradzieżą, z którą nie sposób walczyć.

Postrzeganie skłonności do takiej walki jako przejawów destrukcyjnego charakteru jest nadmiernym uproszczeniem opartym na założeniu, że śliczna blondynka powinna być nie tylko ikoną seksu, ale też symbolem dziecinnej bezbronności, a jej legendę łatwiej jest budować, jeśli umarła młodo… Kobieta, która pomimo wieku, trudnych warunków finansowych i walki z nałogiem potrafi stawiać intelektualny opór, budzi niezrozumienie. Tym bardziej, że desperacko walcząc z artystycznymi kradzieżami swego życiorysu, tę właśnie walkę ustanowiła formą autobiografii. Nie zostawiła bowiem po sobie jej tekstowego zapisu, odmawiając tym samym refleksji nad historią, w którą została nieomal wbrew sobie wplątana. Amerykańskim czytelnikom przekazała jedynie bardzo nieamerykańską, jak to określiła Hopkins, refleksję:

> „Patrzę wstecz na osobę, którą byłam" mówi Elżbieta, „tańczę z tym mężczyzną ponieważ moja suknia prezentuje się przy nim tak dobrze, a to tak jakby spacerować w górach z radości gwiżdżąc i kopiąc przed sobą kamyk. A wtedy ten kamyk spada w dół i rozpoczyna lawinę a ty spadasz razem z nią i mówisz »ja tylko spacerowałam w górach. Nie zamierzałam spowodować tego wszystkiego«"[23].

Polskiemu odbiorcy natomiast pozostawiła niezgodę na patrzenie na nią wyłącznie poprzez role, w jakich ją obsadzano w okresie jej kariery w Polsce – ślicznej, czasem trochę głupiutkiej, a innym razem trochę bezradnej blondynki. Nie godziła się także na obraz siebie jako przegranej emigrantki, pozostawiając w niewielu wypowiedziach i licznych wspomnieniach tylko ulotne napięcie – pomiędzy tym, jak widzieli jej życie inni a własną niezgodą na taką wizję. Tylko na taką autobiografię pozwalała jej rzeczywistość artystyczna i historyczna, która pozbawiła Czyżewską prawa do jej własnej autobiograficznej narracji.

---

[23] E. Hopkins, dz. cyt., s. 29.

Ksymena Filipowicz-Tokarska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Recepcja krytycznoliteracka twórczości Ireny Dowgielewicz

Przywracanie

Twórczość Ireny Dowgielewiczowej była dla mnie osobistym odkryciem. Początkowo czytałam ją bez przykładania kryterium regionalnego, autobiograficznego czy feministycznego. Rosnące w trakcie lektury zaciekawienie powojennymi historiami kobiet oraz sposobem ich opisu potęgowało zdumienie wywołane świadomością braku wcześniejszych doświadczeń czytelniczych z prozą gorzowskiej pisarki. Wygłaszając powyższy komentarz włączam się w krąg komentatorów inregionalnych – w rozumieniu Małgorzaty Mikołajczak[1], dla której „dyskurs regionalistyczny to zazwyczaj dyskurs emocjonalnie zaangażowany, ujawniający w stopniu większym bądź mniejszym postawę mówiącego i zamysł pisarski – najczęściej apologetyczny, co wynika z założeń regionalizmu, będącego działaniem na rzecz obrony i promocji kultury regionu!”[2]. Zarówno dyskurs regionalny, jak i feministyczny częstokroć uwydatniają wagę zaangażowania interpretatora, umiejętność autentycznego

[1] M. Mikołajczak, *Dyskurs regionalistyczny we współczesnym (polskim) literaturoznawstwie – pytania o status, poetykę i sposób istnienia*, w: *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw*, red. M. Mikołajczak, E. Rybicka, Kraków 2012, s. 40.
[2] Tamże, s. 33.

prezentowania jego zapatrywań. Zatem zanim przejdę do rekonstrukcji i analizy odbioru twórczości gorzowskiej pisarki, muszę zaznaczyć, iż w pracy badawczej łączę tożsamość inregionalistki z feministycznym nastawieniem, co w znaczący sposób wpływa na zastosowany w tym tekście sposób sondowania obszaru recepcji krytycznoliterackiej.

Na bezpośrednią osnowę recepcji twórczości Ireny Dowgielewicz muszą składać się rozpoznania nadawców i miejsc wypowiedzi krytyków literackich, częstotliwość tychże głosów, sposób prezentacji twórczości i samej osoby pisarki oraz najczęściej stosowane etykiety jej dorobku pisarskiego. Ważne jest nie tylko to, czy recenzent był znanym czy drugorzędnym komentatorem, niezależnym czy koniunkturalnym krytykiem. Ustalenie miejsca publikacji weryfikuje również ewentualne apologetyczne podejście do twórczości autorki – komentatorzy z regionalnego środowiska literackiego niezbyt często formułują wątpliwości w stosunku do kolegów z własnego otoczenia, raczej nadmiernie podnoszą wartość opracowywanej lektury[3]. Dlatego wymownym staje się odpowiedź na pytania, czy recenzja umieszczona została w piśmie ogólnopolskim – czy o zasięgu prowincjonalnym, czy periodyk cieszył się renomą opiniotwórczego – czy jednak powielającego narzucone centralnie tezy? Nie na wszystkie te pytania odpowiem w poniższym tekście, sygnalizuję je natomiast w celu wskazania pełnego obszaru badań recepcji pisarek regionalnych.

Mam pełną świadomość, iż próba restytucji twórczości Ireny Dowgielewicz do obiegu krytycznoliterackiego może okazać się zadaniem trudnym z różnych względów. Nastawienie na wydobycie przemilczanych dotąd narracji regionalnych z jednoczesnym uwypuklaniem ich kobiecych odczytań może na przykład spotkać się z dezaprobatą niektórych badaczy piśmiennictwa lokalnego, którzy chcą widzieć w nim nienacechowaną płcią autora formę odbicia narracji głównego obiegu. Warto zatem odnotować, że literaturoznawcze próby tematyzowania regionalnych produkcji literackich od pewnego czasu mają już miejsce w kręgu krytyki feministycznej[4]. Drugą przyczynę niepowodzenia podobnych

---

[3] Tamże, s. 29–50.

[4] Zob.: dotychczasowe próby odczytywania literatury regionalnej przez badaczki z kręgu krytyki feministycznej: teksty Krystyny Kłosińskiej (tejże, *Relacje genderowe w literaturze śląskiej*, „Opcje" 2006, nr 1), Ingi Iwasiów (tejże, *Inna uległość. Trudne początki szczecińskiej lokalności*, w: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolek-*

przedsięwzięć wyartykułowała w swej książce Aleksandra Krukowska, która śledziła losy odbioru krytycznoliterackiego utworów Józefy Kisielnickiej. Wyraziła w niej obawę, iż zogniskowanie uwagi badacza na pisarskim subiekcie drugorzędnym mimowolnie wzbudza procesy hamujące jego dalszą recepcję. Krukowska stwierdziła:

> Po doświadczeniach uczonych próbujących przede mną tej drogi wiem, iż „przywracanie" często zwraca się przeciw obiektowi badań, pokazując, że – niezależnie od modyfikacji kryteriów – zapomniane pisarki/pisarze nie wnoszą niepowtarzalnych wartości. Opis ich zapomnianych dzieł jest nie tylko zadaniem dla encyklopedysty szukającego niezagospodarowanego poletka; jest także pomocą w stawianiu diagnoz dotyczących epok, formacji kulturowych, przekonań estetycznych, ról na scenie literatury[5].

Uważam jednak, że ponowna analiza twórczości Ireny Dowgielewicz może spełnić rolę, o której w dalszej części mówi Krukowska, a nade wszystko zapełnić jedną z wielu luk w historii piśmiennictwa kobiecego.

Recepcja twórczości

Irena Dowgielewicz była w swojej epoce pisarką omawianą przez krytyków oraz obecną (choć w dość zdawkowej formie) w różnego typu zbiorach, leksykonach, dykcjonarzach zestawiających biogramy współczesnych pisarzy polskich[6]. Można więc zaryzykować tezę, iż eg-

---

cje, obiekty, symulakra…, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2007, s. 346–356), projekty feministyczne Ewy Kraskowskiej i Lucyny Marzec (*Wielkopolski Alfabet Pisarek*, red. E. Kraskowska, L. Marzec, Poznań 2012) czy szczeciński koncept Arlety Galant (tejże, *Prowincje literatury. Polska proza kobiet po 1956 roku*, Szczecin 2013) oraz publikacje dotyczące twórczości Ireny Dowgielewicz mojego autorstwa. Dodatkowo interesującym spojrzeniem na geopoetykę w rozumieniu Kennetha White`a (wykorzystywanym przez ekofeminizm) jest praca Anny Kronenberg *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*, Łódź 2014.

[5] A. Krukowska, *Kanon-kobieta-powieść. Wokół twórczości Józefy Kisielnickiej*, Szczecin 2010, s. 7.

[6] Przykładami są choćby: *Mały słownik pisarzy polskich,* cz II, red. nauk. W. Maciąg, Warszawa 1981; *Leksykon polskich pisarzy współczesnych*, red. P. Kuncewicz, Warszawa 1995, s. 196–197; *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, red. nauk. A. Hutnikiewicz, Warszawa 2000, s. 123–124; *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, t 2, red. J. Czachowska i A. Szałagan, Warszawa 1994, s. 196.

zystowała na granicy literatury regionalnej i ogólnopolskiej, a jej „drugorzędność" (w rozumieniu Elaine Showalter) była również swoista, ponieważ w środowisku lokalnym autorka cieszyła się dużą estymą, a w mainstreamowym środowisku literackim PRL-u bywała zauważana. Z pewnością nie można tu mówić jednak o przynależności do kręgu twórców z pierwszego planu.

Zauważalną zmianę w recepcji pisarstwa Dowgielewiczowej odnotować można w momencie odejścia pisarki od pisania form prozatorskich i zwrócenia się w stronę małych struktur poetyckich. Po 1968 roku Dowgielewicz z różnych względów skupiła się na tworzeniu poezji (tomy: *Stadion dla biedronki* z roku 1970, *Tutaj mieszkam* z 1973, *Wiersze wybrane* z 1977 oraz wydane pośmiertnie *Znalazłam światło* z 1989 i *Tutaj mieszkam* z 2001). Sporadycznie drukowała w pismach opowiadania dla dzieci oraz dorosłych (*Sprzedawca róż*, *Dom*, *Córeczka*). Powrót do form poetyckich implikował systematyczną utratę zainteresowania krytyków jej twórczością[7]. Zbiory opowiadań i powieść Dowgielewiczowej zyskiwały uwagę recenzentów, co skutkowało powstaniem kilkunastu omówień każdej pozycji lekturowej w pismach o różnym zasięgu i profilu (od „Nadodrza" po „Twórczość" czy „Współczesność"). Wydany w Zielonej Górze *Stadion dla biedronki*[8] doczekał się już tylko kilku opracowań i to w pismach o orbicie lokalnej. Następny tomik *Tutaj mieszkam*[9] odnotowały recenzenckie głosy w dwóch gazetach („Nadodrzu" i „Gazecie Lubuskiej"), a ostatni przedśmiertny pakiet wierszy (już wcześniej drukowanych) z 1977 roku[10] zyskał zaledwie jedną interpretację. Pierwszy tomik doczekał się w 1963 i 1964 roku komentarzy Zbigniewa Bieńkowskiego, Tomasza Burka, Zbigniewa Pędzińskiego. Kolejne tomy wierszy omawiali najczęściej krytycy współpracujący z pismami „Nadodrze" i „Gazetą Lubuską".

[7] Irena Dowgielewicz w 1962 roku wydała tom opowiadań *Lepszy obiad*, ale już rok później pierwszy tom poezji *Sianie pietruszki*. Do poezji wróciła po kilkunastu latach, choć nieliczne wiersze publikowała/przedrukowywała w prasie (najczęściej na łamach „Nadodrza", „Gazety Zielonogórskiej", „Kameny", „ Twórczości"). Należy nadmienić, iż debiut autorki miał miejsce w 1934 roku, jednak to znaczący 1956 rok uczyniła ona właściwym początkiem twórczości literackiej, o czym wspominała w wywiadzie udzielonym Halinie Ańskiej w nrze 10 „Nadodrza" z 1972 r.

[8] I. Dowgielewicz, *Stadion dla biedronki*, Zielona Góra 1970.

[9] I. Dowgielewicz, *Tutaj mieszkam*, Warszawa 1973.

[10] I. Dowgielewicz, *Wiersze wybrane*, Zielona Góra 1977.

O zmniejszeniu zaciekawienia krytyków twórczością autorki zadecydował wybór formy przekazu pisarskiego – poezja bywa rzadziej recenzowana i ma mniejszy zasięg odbiorców. W większości kolejnych tomików Dowgielewiczowa przedrukowywała wcześniejsze wiersze, nie poszerzając zbytnio zasobu bibliograficznego swej liryki (pomimo iż drukowała nowe teksty w różnych pismach, nie umieszczała ich w zbiorach). Kolejnym powodem mogła być zmiana tematyki twórczości gorzowianki, czyli zacieśnienie problematyki do kręgu spraw najistotniejszych dla dojrzałej kobiety. W czasach narastających konfliktów wewnątrz poturbowanej wojną zbiorowości proza Dowgielewiczowej dotykała zagadnień ważnych społecznie. Wydawana między 1962 a 1968 rokiem z pewnością była komentarzem politycznym. Bogusław Bakuła przekonuje, iż z peerelowskiej prozy migracyjnej przedstawiającej losy przesiedleńców i tworzenie nowych kolektywów jedynie nieznaczna część przedostała się do szerszego obiegu oraz miała wymiar ponadregionalny. Badacz odnotowuje, iż „wyjąwszy kilka powieści Paukszty, Worcella, Hena, Dowgielewiczowej, Srokowskiego, niewiele zostaje dziś z żywego w latach pięćdziesiątych-siedemdziesiątych, a może raczej ożywianego, zjawiska”[11]. Czy Dowgielewiczowa partycypowała z pełną świadomością w tworzonym centralnie zjawisku literackim, licząc na nośność tematu, a więc i rezonans krytyków? Czy warto jednak zawierzyć Henrykowi Berezie, który zaznaczył, iż pisarstwo autorki *Krajobrazu z topolą*[12] „zwróciło na siebie uwagę w sposób literacko autonomiczny. Nie wchodzi tu w rachubę ani jakakolwiek pozaliteracka interesowność ani łaskawy literacki protekcjonalizm. Nie potrzeba było żadnych ubocznych względów, żeby je dostrzec i traktować poważnie”[13]? Należałoby podkreślić również wagę kontekstu biograficznego dla zrozumienia osobliwości pisarstwa gorzowskiej autorki. Do tak zakreślonego kręgu problemów recepcji prozy Dowgielewiczowej można dorzucić sprawę klasyfikacji jej powieści do nurtu „małego realizmu”, wynikającej ze skupienia uwagi kilku recenzentów na obecności w twórczości „Pani Ireny” wątków związanych z codziennością mieszkańca Zachodnich/Odzyskanych Ziem.

[11] B. Bakuła, *Między wygnaniem a kolonizacją. O kilku odmianach polskiej powieści migracyjnej w XX wieku (na skromnym tle porównawczym)*, w: *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. Hanna Gosk, Kraków 2012, s. 83.

[12] I. Dowgielewicz, *Krajobraz z topolą*, Poznań 1966.

[13] H. Bereza, *Różne możliwości*, „Nadodrze” 1966, nr 18, s. 8.

Debiutancki tom *Lepszy obiad*[14] (1962) zawierał różnorodne pod względem wydźwięku i jakości narracji opowiadania: *Komisja*, *Przed pogrzebem*, *Zdarzenie*, *Radość człowiecza*, *Opowiedziane na skwerku*, *Odwiedziny*, tytułowy *Lepszy obiad* oraz tekst *IV klinika wewnętrzna*. Zbiór ten doczekał się wielu recenzji (między innymi w „Twórczości", „Tygodniku Kulturalnym", „Więzi", „Nowych Książkach" i „Tygodniku Powszechnym", „Życiu Warszawy", „Gazecie Zielonogórskiej", „Nadodrzu" i „Kamenie"). Wśród autorów znaleźli się między innymi: Jerzy Siewierski, Zbigniew Pędziński, Zofia Starowieyska-Morstinowa, Andrzej Szmidt. Tytuły recenzji odnosiły się do wątku codzienności bohaterów opowiadań (*Małe, ważne sprawy*[15]), problemu cierpienia chorych (*Lekarze i pacjenci*[16]) oraz kobiecej perspektywy zawartej w opowiadaniach Dowgielewiczowej (*Świat zza kuchennej płyty*[17]).

Najwięcej świadectw krytycznego odbioru przysporzył pisarce tom opowiadań *Przyjadę do ciebie na pięknym koniu*[18], opublikowany w 1965 przez Wydawnictwo Poznańskie. Autorka postanowiła przedrukować opowiadanie *Radość człowiecza*, ale umieściła w nim również teksty, które przyniosły jej zasłużone uznanie. Mam tu na myśli przede wszystkim tytułową mikropowieść *Przyjadę do ciebie na pięknym koniu*, traktującą o losach wojennych kochanków służących w partyzantce. Do ważniejszych utworów należy również *Święta Imogena*, opowiadająca o eskalacji psychopatycznych napięć związanych z głęboko odczuwaną młodzieńczą religijnością, a do mniej udanych *Indyczka* oraz *Ludzie powiadali*. Publikacja tomu przysporzyła Dowgielewiczowej blisko dwadzieścia recenzji w „Odrze", „Kulturze", „Nurcie", „Nadodrzu", „Twórczości", „Polityce", „Współczesności", „Nowych Książkach", „Gazecie Zielonogórskiej" i „Tygodniku Kulturalnym". Tacy krytycy jak: Tomasz Burek, Izabela Grzybowska, Stefan Melkowski, Zbigniew Pędziński czy Hanna Kirchner skupili swą uwagę przede wszystkim na szczególnie odczuwalnej cesze narracji gorzowianki – predylekcji do kobiecego, empatycznego widzenia świata i istot pokrzywdzonych przez los. Wyjątkowy okazał się komentarz zamieszczony we „Współczesności",

---

[14] I. Dowgielewicz, *Lepszy obiad*, Poznań 1962.

[15] T. Jasiński, *Małe, ważne sprawy*, „Gazeta Zielonogórska" 1963, nr 59, s. 3.

[16] B. Drozdowski, *Lekarze i pacjenci*, „Panorama Północy" 1963, nr 16, s. 6.

[17] A. Szmidt, *Świat zza kuchennej płyty*, „Więź" 1966, nr 1, s. 116–120.

[18] I. Dowgielewicz, *Przyjadę do ciebie na pięknym koniu*, Poznań 1965.

a napisany przez Hannę Kirchner[19], w którym recenzentka rozprawia się z konwencją prozy kobiecej rodem z Dwudziestolecia międzywojennego i życzliwie przyznaje autorce szansę rehabilitacji. Tom opowiadań *Przyjadę do ciebie na pięknym koniu* utwierdził niektórych krytyków w przekonaniu o matriarchalnej bazie optyki prezentowanej przez narratorki Dowgielewiczowej.

Po dwóch tomach opowiadań autorka przystąpiła do tworzenia powieści. Podobno[20] Irena Dowgielewicz pisała *Krajobraz z topolą* na konkurs Wydawnictwa Poznańskiego, stąd niewielka objętość publikacji z 1966 roku oraz (ponoć) nie do końca dopracowana kompozycja, na co uwagę zwrócił jeden z recenzentów. Pewne natomiast jest to, że jedyna[21] powieść gorzowskiej pisarki zaznaczyła się mocno w jej dorobku i została wielokrotnie omówiona w różnych periodykach. Do najciekawszych tekstów traktujących o tej książce zaliczam opinie Henryka Berezy[22] oraz Feliksa Fornalczyka. Oprócz wymienionych krytyków powieść analizowali między innymi: Witold Nawrocki, Zbigniew Pędziński, Wacław Sadkowski i Zygmunt Trziszka. Zmianie uległa specyfika umiejscowienia recenzji. Krytycy częściej komentowali *Krajobraz z topolą* na łamach bardziej lokalnych pism („Gazeta Zielonogórska", „Zeszyty Lubuskie") i z pewnością sprofilowanych na nieco inny krąg odbiorców („Polonistyka", „Nowa Szkoła"). Widać tu wyraźny związek z politycznością tematu podjętego przez Dowgielewiczową (osiedlanie na Ziemiach Zachodnich) oraz wyeksponowaniem lokalnej historii, która była jeszcze żywą w czasach publikacji powieści. Należy w tym miejscu zaznaczyć, iż opowieść gorzowianki o witnickim epizodzie dziejącym się w czasach powojennych inkorporacji nie jest naznaczona koniunkturalnym dydaktyzmem, a wręcz epatuje ironią przechodzącą momentami w sarkazm. Moim zdaniem, włączenie przez autorkę wątków z własnej biografii dodatkowo implikowało powściągliwość ko-

[19] H. Kirchner, *Proza kobieca?*, „Współczesność" 1966, nr 5, s. 10.

[20] Taką informację podał Feliks Fornalczyk: tegoż, *Proza Ireny Dowgielewicz*, „Twórczość" 1966, nr 12, s. 133.

[21] *Krajobraz z topolą* był jedyną opublikowaną w całości powieścią Ireny Dowgielewicz, ale na łamach „Nadodrza" z 1967 roku można znaleźć fragment powieści *Czy tutaj można kupić pończochy?* zatytułowany *Po wrześniu… był październik* („Nadodrze" 1967, nr 19, s. 10–11).

[22] H. Bereza, *Różne możliwości*, dz. cyt., s. 8.

mentatorów. W gruncie rzeczy jedynie Janusz Koniusz, mianujący się przyjacielem domu Dowgielewiczów, po wielu latach z dużą dozą empatii opowiedział koleje losu, które zaważyły na ostatecznym kształcie powieści[23]. Jeżeli natomiast chodzi o ocenę samej narracji, jaką zaproponowała w swojej powieści Irena Dowgielewicz, to niektórzy z recenzentów widzieli w *Krajobrazie z topolą* kontynuację nowelistycznego sposobu prowadzenia opowiadania. Zbigniew Pędziński w tekście *Polskie, ludzkie sprawy* zaznaczył, że:

> Nie wszystko bowiem w tym powieściowym debiucie Dowgielewiczowej uznać można za literackie aktywa, w szczególności wspomniany już zamysł epicki *Krajobrazu* oraz ukształtowana w nowelistyce pisarki (a przenoszona tutaj niekiedy »żywcem«) skłonność do gawędziarskich, aforystycznych dygresji, kłóci się niekiedy wyraźnie z ascetyczną i rygorystyczną w swej istocie kompozycją[24].

Ostatnią pozycją w dorobku prozatorskim Dowgielewiczowej, wydaną jako publikacja zwarta[25] i przeznaczoną dla czytelnika dorosłego[26], był tom opowiadań *Most*[27]. Pisarka umieściła w nim utwory z wcześniejszych zbiorów – *Radość człowieczą* oraz *Przyjadę do ciebie na pięknym*

---

[23] J. Koniusz, *Dom jak kosmos*, w: tegoż, *Wiązania pamięci*, Zielona Góra 1998, s. 128–141.

[24] Z. Pędziński, *Polskie, ludzkie sprawy*, w: „Tygodnik Kulturalny" 1966, nr 32, s. 4.

[25] Irena Dowgielewicz pisała później krótkie opowiadania, które publikowała na łamach czasopism. Przykładem jest choćby *Szkiełko* („Nadodrze" 1971, nr 26, s. 7), *Dom* („Nadodrze" 1975, nr 14, s. 8), *Sprzedawca róż* („Nadodrze" 1974, nr 18, s. 1 i 8). Utwór *Sprzedawca róż* został również przetłumaczony na język niemiecki i jako *Der Rosenverkäufer* opublikowany w 1974 roku w „Polnische Wochenschau". Po 1968 roku pisarka drukowała ponownie wcześniejsze opowiadania, takie jak *Komisja* („Ziemia Gorzowska" 1981, nr 42, s. 5–6) czy *Opowiedziane na skwerku* („Ziemia Gorzowska" 1982, nr 5, s. 5–6). Autorka pomiędzy 1960 a 1987 rokiem opublikowała na łamach różnych pism około pięćdziesięciu utworów prozatorskich i ponad pięćdziesiąt liryków.

[26] Pośmiertnie w 1999 roku w Gorzowie Wielkopolskim z inicjatywy Wojewódzkiego Ośrodka Metodycznego opublikowano dedykowany młodszemu czytelnikowi zbiór kilku opowiadań o zwierzętach Ireny Dowgielewicz, który nosił tytuł *Wujaszek Snep i inni przyjaciele*. Znalazły się w nim takie utwory jak *Szatański Kruszyna*, *Dobry wujaszek Snep*, *Peggy – pies, który nie szczeka*, *Łada*, *Indyczka*. Opowiadania dla młodzieży były wcześniej drukowane w prasie młodzieżowej i zyskały sobie sporą popularność.

[27] I. Dowgielewicz, *Most*, Warszawa, 1968.

koniu, a dopełniła trzema tekstami wcześniej drukowanymi na łamach „Nadodrza"[28], „Kierunków"[29] i „Miesięcznika Literackiego"[30]. Tytułowy *Most* miał swoją premierę w 1967 roku w „Miesięczniku Literackim", ale został przetłumaczony również na język niemiecki i rosyjski[31] i wydany w „zaprzyjaźnionych" państwach Układu Warszawskiego.

Zasadniczo pod względem tematycznym utwory Dowgielewiczowej najczęściej dzielono ze względu na treść i rodzaj literacki. Prozie przypisywano tzw. tematykę wojenną i powojenną oraz dotyczącą „spraw współczesnych", poezji natomiast wyczulenie na oznaki codzienności, cierpienia fizycznego i psychicznego, udręki ludzi chorych i starych. W moim odczuciu zarówno teksty prozatorskie, jak i liryczne wykorzystują kanwę historii wojennej i powojennej, aby unaocznić to, co najważniejsze – zmaganie kobiet w różnym wieku, rozmaitego stanu i zawodu z codzienną egzystencją. Doświadczenie kobiece, najczęściej negatywne, wypełnione utratą i bólem, stanowi bazę dla wszystkich utworów Dowgielewiczowej, wyznacza również moją perspektywę badawczą. Ten kierunek interpretacji potwierdzają recenzje tomu opowiadań *Przyjadę do ciebie na pięknym koniu*, akcentujące prezentowaną przez autorkę kobiecą optykę. Fornalczyk na przykład wyraził opinię, że:

> specyficzne kobiece cechy prozy Ireny Dowgielewicz dają w *Krajobrazie z topolą* stale o sobie znać. Pisarka posunęła się na przykład w tej książce do ostatecznej granicy metaforykę kulinarno-gospodarską. Wynika to u Dowgielewiczowej z przeświadczenia, że „łatwiej o zmianę ustroju społecznego niż przyzwyczajeń kulinarnych" oraz z chęci uchwycenia głębszych uwarunkowań kobiecego odczuwania[32].

W recenzji Hanny Kirchner, która dotyczyła również tekstu Zofii Chądzyńskiej *Ryby na piasku*, czytamy: „Materia pisarska Ireny Dowgielewicz z jej naturalistyczną techniką niczym nie pozorowaną, jest w ja-

[28] I. Dowgielewicz, *Cena broni*, „Nadodrze" 1966, nr 12, s. 1–10.
[29] I. Dowgielewicz, *Konspirator*, „Nadodrze" 1967, nr 1, s. 8–9; „Kierunki" 1967, nr 16, s. 6–7.
[30] I. Dowgielewicz, *Most*, „Miesięcznik Literacki" 1967, nr 7, s. 4–27.
[31] Na podstawie zestawu bibliograficznego sporządzonego przez Władysławę Izajasz i Annę Królewicz-Spętany: tłumaczenie na język niemiecki H. Sierankiewicz, I. Dowgielewicz, *Die Brücke*, „Polen" 1967, nr 12, s. 17–22 i 39–44; po rosyjsku: „Pol'sa" 1967, nr 12, s. 17–22, 39–44.
[32] F. Fornalczyk, dz. cyt., s. 133.

kiś sposób uczciwa. […] istnieją w prozie Dowgielewiczowej jakieś właściwości zastanawiające, które być może pozwolą jej wyjść poza opłotki literatury kobiecej"[33]. Również zbiór tekstów *Most* uwydatnił w odbiorze krytyków inklinacje pisarki do ukazywania dominującej roli kobiety. Włodzimierz Kaczocha w tekście *Małe i duże lęki konspiratorów* uznał wprost, iż „*Most* Dowgielewiczowej jest materią literacką, której świat opiera się na matriarchacie"[34], a nawet, że „w czasach wojen niejako odradzają się pradawne okresy matriarchatu, nie w wymiarze mitycznym, ale rzeczywistym; i tę, że w czas wojny matriarchat implikuje przemożne pragnienie ojcostwa, które urasta do miana mitu"[35]. Zasadniczą różnicę w spojrzeniu wcześniejszych recenzentów widzę w intensywności wyzyskiwania kategorii kobiecości. Uważam, że owa kobiecość narracji Dowgielewiczowej jest miejscem centralnym, ośrodkiem wszystkich innych odwołań i współzależności.

Wśród licznych aprobatywnych komentarzy odnoszących się do twórczości autorki *Krajobrazu z topolą* znalazł się jeden bardzo nieprzychylny. Mam tu na myśli tekst Barbary Biskupskiej *Nieufne czytanie*[36], zamieszczony w 1968 roku w 25 numerze „Współczesności", będący omówieniem zbioru opowiadań *Most*. Autorka sądzi, że największym grzechem Dowgielewiczowej jest słaba stylistyka i zużyte, schematyczne metafory nastawione na efektowność, więc tracące na wiarygodności. Według recenzentki wielu bohaterów Dowgielewiczowej prezentuje „tak szeroki wachlarz reakcji, nieumotywowanych psychologicznie, obyczajowo lub sytuacyjnie, że w porządku estetycznym utworów powodują rozchwianie – od zdziwienia do zażenowania – wrażeń czytelnika"[37]. Biskupska kończy swą wypowiedź ostrymi słowami:

> Opisywana wyżej plastyka codziennego bytowania, a także figlarne słownictwo każą wątpić w prawdopodobieństwo tych z wysoka potraktowanych i ośmieszanych figurek, burzą zaufanie do wizji rzeczywistości, każą pytać o sens takiego tworzenia i każą trwożyć się motywami reklamy umieszczonej na skrzydełku książki, reklamy potwierdzającej znakomicie oddany

[33] H. Kirchner, dz. cyt., s. 10.

[34] W. Kaczocha, *Duże i małe lęki konspiratorów*, „Tygodnik Kulturalny" 1969, nr 18, s. 4.

[35] Tamże.

[36] B. Biskupska, *Nieufne czytanie*, „Współczesność" 1969, nr 25, s.14.

[37] Tamże.

> klimat. Niejasne jest tylko, czy w takiej reklamie „znakomicie" – znaczy: tandetne w zakresie słownictwa, czy też: nijako w zakresie myślowym i artystycznym?[38].

Przywołany komentarz recenzentki „Współczesności" dowodzi, że nie wszyscy odbiorcy prozy Ireny Dowgielewicz doceniali sposób opisywania przez nią wojennych i powojennych historii. Recenzja Biskupskiej jest jednak wyjątkiem i nie zmienia znacząco rysów ogólnej recepcji twórczości gorzowskiej pisarki.

Kontynuacje

W 2002 roku przypadła piętnasta rocznica śmieci Ireny Dowgielewicz. W związku z tym Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna w Gorzowie Wielkopolskim opracowała zestaw bibliograficzny dotyczący jej twórczości[39]. We wstępie do tegoż opracowania czytamy, że niewielki ilościowo dorobek pisarki „zdobył uznanie czołowych krytyków literatury i wszedł na trwałe do historii literatury polskiej". Wyczuwalny ton laudacji nie może dziwić, jeśli zrozumiemy, iż za życia Irena Dowgielewicz była nazywana „pierwszą damą literatury lubuskiej". W podobnym tonie wypowiadał się o niej w książce *W przestrzeni tęczy* z 1996 roku Mieczysław Miszkin. Pod koniec swego artykułu wyznał:

> Wszystko to, co wyżej napisałem, stanowi żywy dowód na to, że Irena Dowgielewicz stanowi znaczącą postać w dziejach literatury polskiej i taką w niej pozostanie, bez względu na obecną chwiejność kryteriów, wywołaną nie tyle względami artystycznymi, co sporami ideologicznymi i politycznymi[40].

---

[38] Tamże.

[39] Opracowania zestawu bibliograficznego podjęli się Władysław Izajasz oraz Anna Królewicz-Spętany. Jak czytamy we wstępie, korzystali oni w dużej mierze z *Przewodnika Bibliograficznego*, *Bibliografii Zawartości Czasopism*, *Polskiej Bibliografii Literackiej*, słownika bibliograficznego *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury* (t. 2, red. J. Czachowska i A. Szałagan, Warszawa 1994, s. 196) oraz z materiałów zgromadzonych w Dziale Zbiorów Specjalnych Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Gorzowie Wlkp.

[40] M. Miszkin, *Pisarka dojrzała i mądra* [online], http://www.echogorzowa.pl/news/16/prosto-z-miasta/2014-07-07/irena-dowgielewicz-wielka-pisarka-i-gorzowianka-byla-8042.html [dostęp: 20.12.2014].

Rzeczywiście po śmierci autorki w 1987 roku nazwisko Ireny Dowgielewicz pojawia się na łamach pism incydentalnie przy okazji różnych rocznic i wydarzeń kulturalnych, jak odsłonięcie obelisku poświęconego pamięci pisarki czy wznowienie jej wierszy. Najczęściej teksty dotyczą osoby twórczyni *Poematu o mieście Gorzowie*, są wspomnieniami i biogramami powielającymi znane wcześniej treści. Znamienne są również niektóre tytuły: *Zapomniany „Krajobraz z topolą": Kto przypomni dorobek Ireny Dowgielewicz?*[41], *Sąsiadka z Dąbrowskiego*[42], *Tu moja „najbliższa ojczyzna" – wspomnienia o Irenie Dowgielewicz*[43].

Warto na koniec powtórzyć pytania, jakie zadała Aleksandra Krukowska – czyżby

> niektórzy autorzy/autorki cyklicznie istnieli i nie istnieli? Czy ich »wartość« jest w gruncie rzeczy historią recepcji – fachowej, krytycznoliterackiej, historycznoliterackiej i – wreszcie – indywidualnej, czytelniczej, realizowanej przez tzw. czytelnika naiwnego, nieprofesjonalnego, który w tym konkretnym przypadku częściej bywa kobietą?[44].

Idąc w ślad za ustaleniami Ewy Kraskowskiej uznałam analizę twórczości Ireny Dowgielewicz za kontynuację procesu odzyskiwania tradycji kobiecego pisarstwa. Uważam wręcz, że p o n o w n e zainteresowanie jej twórczością z nastawieniem na wydobycie konwencji piśmiennictwa kobiecego ma szersze znaczenie również w kontekście studiów regionalnych.

---

[41] K. Kamińska, *Zapomniany „Krajobraz z topolą": Kto przypomni dorobek Ireny Dowgielewicz?*, „Arsenał Gorzowski" 1995, nr 3, s.15.

[42] H. Ciepiela, *Sąsiadka z Dąbrowskiego*, „Gazeta Lubuska" 1999, nr 294, s. 170.

[43] Broszura zredagowana w 1998 roku przez Annę Makowską-Cieleń, wieloletnią przyjaciółkę i propagatorkę twórczości Ireny Dowgielewicz w Gorzowie Wielkopolskim.

[44] A. Krukowska, *Kanon-kobieta-powieść. Wokół twórczości Józefy Kisielnickiej*, dz. cyt., s. 71.

Alicja i inne…

Józef Tomasz Pokrzywniak
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Krasicki i kobiety

Tytuł brzmi nieco prowokacyjnie i mógłby sugerować jakieś skandalizujące treści, których tu wszakże nie będzie. Co prawda anonimowy paszkwilant napisał wówczas o młodym biskupie:

> Ten nowomodny galant mszy nigdy nie miewa,
> Tylko z damami sursum corda śpiewa[1],

ale plotkujący pamiętnikarze, diaryści, informatorzy książąt, królów i magnatów żadnych konkretów w tej materii nie zanotowali.

Kobiety odgrywały jednak w życiu Krasickiego ważną rolę. Najpierw, co oczywiste, matka, Anna ze Starzechowskich. Nieliczne, niestety, zachowane listy świadczą o niezwykłych relacjach. Np. list do dziewiętnastoletniego wówczas Ignacego z 4. maja 1754 roku został zaadresowany znamiennie: „Memu serdecznie kochanemu synowi, księdzu Ignacemu Krasickiemu, w Warszawie" i zaczyna się zwrotem: „Mój serdecznie kochany Ignasiu", a kończy formułą: „Bogu cię przy tym oddaję w opiekę pisząc się twoją serdecznie kochającą matką"[2].

---

[1] Cyt. za: Z. Goliński, *Krasicki,* Warszawa 2002, s. 171.

[2] Listy cytuję z: *Korespondencja Ignacego Krasickiego*, Z papierów Ludwika Bernackiego wydali i opracowali Z. Goliński, M. Klimowicz, R. Wołoszyński, red. T. Mikulski, t. 1–2, Wrocław 1958. Następne cytaty z listów będą lokalizowane w tekście wskazaniem tomu i numeru strony, ewentualnie daty napisania listu.

Syn listy do matki zazwyczaj otwiera apostrofą: „Jaśnie Wielmożna, serdecznie kochana Matko i Dobrodziejko", a zamyka zdaniem: „Jestem z głębokim respektem J[aśnie] W[ielmożnej] W[aszej] M[iłościwej] Pani Dobrodziejki z serca kochającym synem i najniższym podnóżkiem" (t. 1, s. 23–24, list z 9.10.1757). Formuły końcowe modyfikował, pisząc np.: „Całując macierzyńskie stopy z głębokim zostaję respektem…." (list z 15.05.66, s. 127), lub „… z głębokim zostaję respektem JWWMPani Dobrodziejki z serca kochającym synem i najniższym podnóżkiem" (list z 7.10.62, s. 58). Zza obowiązujących konwencji i grzecznościowych zwrotów przebija niewątpliwie autentyczna, wzajemna serdeczność. Kiedy więc matka umrze, ksiądz Krasicki poinformuje brata Antoniego: „Jam tu także kazał odprawować nabożeństwo po wszystkich kościołach i przez dni kilka dzwony ogłaszały śmierć śp. Matki naszej", a zaraz potem doda: „Po takim życiu, jakie wiedła, bardziej się podobno do niej niż za nią modlić należy" (list z 28.06.66, s. 128).

Była też w jego wczesnym dzieciństwie długo i ciepło wspominana piastunka, Marianna Boznańska. Nie korespondował z nią, ale w *post scriptum* do cytowanego wyżej listu znajduje się zapis charakterystyczny:

> Pamięć o starych sługach jest zadatkiem wdzięczności rodzicom; piszę zatem do p. Zalewskiego, aby pani Boznańskiej imieniem moim opowiedział, iż jej 500 zł pensji rocznej naznaczam, bez żadnego z strony jej obowiązku, ile że przy jej starości nie zdałoby mi się obkładać ją pielęgnowaniem dzieci (s. 129)

Kiedy piastunka umrze, Krasicki w liście do bratowej napisze:

> Daj, Panie Boże, niebo naszej starej Boznańskiej i rozumiem, i sądzę, i spodziewam się, iż dał jej Pan Bóg niebo, bo była dobra, bo była cnotliwa, bo i naszą matkę, i nas kochała, i już za jej życia dał jej Pan Bóg błogosławieństwo swoje na dzieciach. (list z 28.01.87, t. 2, s. 337–338)

Kolejną ważną kobietą w życiu Krasickiego była jego bratowa, żona Antoniego, Róża z Charczewskich. Ich ślub odbył się w marcu lub w kwietniu 1760 roku; młody ksiądz Krasicki przebywał wtedy na studiach w Rzymie. Z Rzymu więc przesyłał bratu gratulacje i życzenia, wyrażając nadzieję, że do stanu małżeńskiego Antoni „udał się po dobrej uwadze", że nie dał się omamić jakiejś złudnej pasji, że w jego decyzji nie zaplątała się „chciwość zysku". Pisał też: „Niech zbabiała z czasem Pani Bratowa

w dziadowskich Pana Męża oczach wdzięk dziewiczy utrzyma i po drugich szlubu ponowinach w starym mężu znajdzie młodego gacha".

Zapewniał też, że bratową kocha i nieodmiennie będzie na wszelkie czasy do niej przywiązany (list z marca-kwietnia 1760, s. 33–34).

W następnym liście w trosce o bratową zaleca Antoniemu:

> Kucharza dobrego przyjąć, żeby JMość smacznie jadła, wygody jej wszystkie były. Kawę dobrą kazać gotować, bo to damy lubią, o kawiarce też pomyśleć, żeby była nie koczkodan. Kareta niech letko nosi dla wygody przyszłych synowców i synowic.
> Zabawki dla JMci wymyślać, żeby nie tęskniła.[...] Ja tu dla JMci pokupuję fraszek białogłowskich, kwiatków, bukietów etc. [...] Jeśli macie skrzypka w domu, tym lepiej, kiedy państwo niestare. (list z 12.04.60, s. 35)

Potem, w kolejnych listach do brata, zawsze jejmości serdecznie się kłania, „w rękę prawą całuje", a przede wszystkim z radością przyjmuje wiadomość o spodziewanym potomku: „JMć Panią Bratową Kochaną serdecznie ściskam z owocem żywota Jej" – pisze w listopadzie z Rzymu (list z 21.11.60, s. 52). W kolejnym z zachowanych listów z września 1761 roku „Panią Różową całuje i Kasię" – pierworodną córkę Róży i Antoniego; rok później urodzi się Anna, więc Krasicki znów całuje „matkę z dziećmi" i pisze, że się „upije na intencję noworodzin" (list z 7.10.62, s. 60). Przy kolejnej ciąży zapyta: „Najjaśniejsza Pani kiedy się rozprószy? Delfinem czy infantką?" (7.12.63, s. 74) – i tak z radością będzie witał kolejne dzieci – tym razem synów – i kłaniał się będzie „Jejmości i konsolacjom". W liście z 2 stycznia 1779 roku pisał:

> JMć Pani Hrabinej samo-ósmej [potem urodzi się jeszcze dziewiąte dziecko] jak najpokorniej kłaniam, u Rzymian ius trium liberorum, prawo trójpłodności, uwalniało od niektórych publicznych podatków. Rozumiem, że kilkunasta od wszystkiego byłaby wolna, oprócz tego jednak, żeby zapomnieć miała o tych, którzy ją szczerze i kochają, i szanują. (t. 1, s. 337)

Kończył pokłonem dla nimf – Marcybelli i Emerencjanny – jak żartobliwie nazywał jedyne w tym gronie córki, Katarzynę i Annę, która niebawem okaże się zdolną rysowniczką i portrecistką.

W lipcu 1780 roku przesyłał listem pierścionek dla Jejmości i życzył sobie, „żeby go miała na palcu, jak tu przyjedzie" (t. 1, s. 400). We wrześniu nawiązywał do tej przesyłki: „Jejmość ściskam serdecznie za palec

serdeczny, na którym proszę, żeby był ów pierścień!" (list z 2.09.80, t. 1, s. 409). Infantki Emerencjannę i Marcybellę nieodmiennie „wenerował". W listopadzie tegoż roku przesyłał bratowej nasiona poziomek i będzie je potem dosyłał parokrotnie mimo jej stwierdzenia, że tej odmiany ma aż nadto (list z 2.01.81, t. 2, s. 8). W wielu listach zresztą będzie wymieniał z bratową informacje o ogrodzie, o nowych odmianach wiśni i innych owoców. Z reguły dopisywał kierowane do niej akapity w listach adresowanych do brata, ale np. 28 stycznia 1787 roku z Berlina wysłał list do Róży, a dopisek zrobił dla Antoniego. Tłumaczył się, że pisuje tylko o ogrodach, a nie o wielkim świecie:

> A WPani podobno się gniewasz, że ja, obywatel berliński, stołownik królów, książąt, nic ani o królach, ani o książętach, ani o rzeczach ważnych nie powiadam, ale co ja mam powiadać o królach, o książętach i o rzeczach ważnych? a trzeba powiadać – otże ja powiem WMPani o królach, o książętach i o rzeczach ważnych.
> Oto tak. Królowie są to ludzie bardzo wyniesieni nad innych, patrzą z góry na dół, a my na nich patrzamy z dołu na górę, a że najlepiej patrzeć wprost, trafia się bardzo często, a ledwo nie zawsze, iż i oni nas, i my ich niedobrze znamy. (list z 28.01.87, t. 2, s. 338)

Tak więc w kolejnym liście do bratowej znów pojawi się tematyka dla nich właściwa:

> A zapomniałem wzmianki o ogrodzie. Przyszły mi jabłka astrakańskie, przeźroczyste, i już mi się przyjęły, róż mam tylko czterdzieści dwa gatunków, a że tak mało, rozumiem, iż mnie WMPani żałować będziesz. (list z 7.04.87, t. 2, s. 348)

Na początku listopada 1787 roku pojawiła się w Lidzbarku dorosła już córka Antoniostwa, Anna Charczewska z córeczką Urszulką i ze swym bratem Janem. W liście do bratanka Ignacego książę biskup pisał: „Na jednym stoliku i twój brat, i ja piszę, i pani Anna pieczętuje, i Urszulka krzyczy". W dopisku Charczewska stwierdzała: „Jedną ci tylko moją pociechę powiem, że Książę, mimo swoje nielubienie dzieci, Orszulkę kocha i całuje ją nawet czasem z upodobaniem" (list z 24.11.87, t. 2, s. 363).

Rok później Krasicki w liście do tegoż Ignacego, w dopisku do jego siostry Katarzyny, już zamężnej Stadnickiej, prostował na wszelki wypadek:

> Nieprawda to Mcia Pani, że ja dzieci nie lubię. Cackać się z nimi nie jest według mnie rzecz najpożądańsza, ale pogłaskać, pochwalić, dać cukierek albo owoc, to bardzo rzecz miła. Nie przestraszajże mną swoje dzieci; żeby mi się raz wraz naprzykrzały, toby mnie to znudziło, ale i w czasie, i po trosze, miło na krew swoją patrzać, a Teosia jeżeli ładna, będę się do niej komplementować. (list z 19.09.88, t. 2, s. 399)

Do Katarzyny z Krasickich Stadnickiej napisał później wiersz, w którym nazywał ją żoną „podściwą, rozumną i miłą" i chwalił za to, że choć „młoda i ładna", sama karmi piersią swoje dziecko. Kończył poetyckim apelem do młodych kobiet:

> Płci wdzięczna, kiedy męska tak odrodna,
> Dawaj przykłady, zawstydź, wzbudź ospałych,
> Płci wdzięczna, stań się uwielbienia godna:
> Ródź, karm, pielęgnuj w umyśle wspaniałych.
> Zgładzi wiek przyszły, co dzisiejszy szpeci,
> Z podściwych matek dobre będą dzieci[3].

Anna Charczewska, szybko rozwiedziona po nieudanym mariażu z kuzynem, wraz ze swoją córeczką Urszulką będzie przez siedem lat domowniczką księcia biskupa, oczywiście z przerwami na liczne wyjazdy. Będzie też pisała nieocenione diariusze do swego brata Ignacego, a kiedy wyjedzie na stałe, darzący ją sympatią bibliotekarz poety, ks. Michał Fox, będzie jej wysyłał szczęśliwie zachowane diariusze z Heilsberga.

To trzecia, po matce i bratowej, ważna kobieta w życiu Ignacego Krasickiego. Kiedy wyjeżdżała, pilnie wyczekiwał od niej wiadomości. W liście do jej brata Ignacego z 5 września 1790 roku pisał:

> Od pani Charczewskiej jeden tylko miałem list przez furmana, który ją był do Warszawy zawiózł. Ks. Fox już dwa diariusze posłał, trzeciego nie poszle, póki responsu na pierwszy nie odbierze, u nas albowiem ścisła się punktualność zachowuje. (t. 2, s. 479)

W jednym z listów do Charczewskiej znajduje się ciekawy fragment wspomnianego diariusza Foxa, który poeta przytoczył. Pisał Fox:

---

[3] I. Krasicki, *Do Katarzyny z Krasickich Stadnickiej*, w: tegoż: *Dzieła wybrane*, oprac. Z. Goliński, Warszawa 1989, t. 1, s. 343–344.

> Imaginuję sobie, jak to panna Urszulka [wówczas ponad trzylatka] ostatnie słowa w przypisie łaskawym Książęcia Jegomości całować będzie pytając się zawsze: „a Dziadunia to napisał?"… Niechże też korespondencja, którą ze mną zaczęła, nie ustaje. (list 7–30.10.90, t. 2, s. 480)

Urszulce, tak zafascynowanej „Dziaduniem", poświęcił zresztą wiersz pełen dobrych, serdecznych życzeń, w którym podkreślał, że się z nią pieści[4].

Kolejny list potwierdza serdeczne relacje biskupa z bratanicą. W liście do Anny z 11 marca 1791 roku czytamy: „Gdy to piszę w piątek o trzeciej, w wielki dzwon dzwonią". A ponieważ był to „faworytalny" dzwon Charczewskiej, czytamy dalej: „Niechże więc dzwoni pierwszą intencją na pacierz, drugą słodkiego przypomnienia dla tych, którym każda okoliczność przypomina WPani tu u nas przebywanie" (t. 2, s. 514).

Ale i jej tam było dobrze, bo w długim liście do rodziców z 12 września 1793 roku chwaliła uroki Lidzbarka, głównie ogrodowe, choć nie tylko. Narzekając na dżdżystą pogodę pisała:

> a tu ogród jak na złość taki ładny, tak zielony, tak pełno kwiatków, że to prawdziwa prywacja nie móc użyć z niego. […] Prawda, że tu w każdy czas dla lubiących nauki zabawa się znajdzie: książek tak wiele, że aż głowa boli z ochoty przeczytanie ich wszystkie. (s. 604)

Dla porządku wspomnieć by też należało o księżnej Barbarze z Duninów Sanguszkowej, prowadzącej w Warszawie salon literacki; znalazł się w jego kręgu i młody ksiądz Krasicki, a inspirowany przez gospodynię już w roku 1758 w jednym z listów napisał, że w jej towarzystwie „czuje się być poetą"[5]. Po latach zaadresował do niej – już jako prababki – wiersz, nazywając ją „płci niewieściej cudem" i podkreślając, że jest „przykładna, roztropna, czuła i pobożna", że ujmuje „serca przykładem", a ciągle „wdziękiem oczy" pieści[6]. Nie można też pominąć ciotki, Anny z Krasickich Sapieżyny, na której dworze w Wisznicach pojawił jako siedmiolatek. Ta opieka była ważna. Biograf, bratanek i imiennik poety pisał po latach:

---

[4] Tamże, *O Kochanowski! Ty coś pisał czule…*, s. 360–361.

[5] Z. Goliński, *Kalendarz życia i twórczości Ignacego Krasickiego*, do druku przygotowała i wstępem opatrzyła M. Górska, Poznań 2011, list z 12.01.58, s. 46.

[6] I. Krasicki, *Do księżnej z Duninów Sanguszkowej, Marszałkowej Wielkiej Litewskiej*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, dz. cyt., s. 361–362.

> Przy ciotce swojej najpierwszy gust nabrał do nauk i czytania, ta bowiem pani i czytaniem bawić się lubiła i prozą i wierszem kilka pism zostawiła[7].

Nie ulega wątpliwości, że w stosunkach rodzinnych i towarzyskich relacje Krasickiego z kobietami – wykształconymi, mądrymi i pełnymi wdzięku – nacechowane były ciepłem, serdecznością, szacunkiem i podziwem. O tyle to ważne, że kiedy pytać o kobiety w jego twórczości literackiej, to natychmiast na myśl przychodzi znana satyra *Żona modna*, ewentualnie bajka *Dewotka*. Bohaterka bajki jest jednak figurą fałszywej, pozornej pobożności, a taką postawę tradycyjnie łączono z rodzajem żeńskim, choć nie brakło także w literaturze Molierowych świętoszków czy Naruszewiczowskich „liżyobrazków". W każdym razie trudno *Dewotkę* uznać za jakiś przejaw generalizowanych niechęci wobec kobiet. Satyra pokazuje natomiast kobiecą, bezkrytyczną i materialnie bezrozumną pogoń za modą, ale jest też krytyczna wobec pana Piotra, który o swej połowicy mówi: „Ma talenta śliczne" i zaraz dodaje: „Wziąłem po niej w posagu cztery wsie dziedziczne", i dopiero po tych zaletach wymienia dość banalnie i stereotypowo inne „talenta": „Piękna, grzeczna, rozumna"[8]. Nie ulega wątpliwości, że „chciwość zysku", przed którą poeta przestrzegał swego brata, była tu głównym powodem ożenku. Mimo swoich oczywistych wad jest też żona modna – a nie jedyna to kreacja literacka tego typu u Krasickiego – kobietą wyemancypowaną, konsekwentną w swych działaniach, gruntownie modernizującą sarmacki, prowincjonalny, tradycjonalistyczny dworek. Nie jest też bez znaczenia, że dla równowagi poeta zaczął pisać satyrę *Mąż modny*, choć jej nie dokończył. Ponadto, w kontekście mizoginicznej tradycji staropolskiej satyry *Żona modna* jawi się jako utwór pełen taktu i powściągliwości.

Powieści Krasickiego natomiast są „męskie": *Pan Podstoli*, *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*. W pierwszej z nich jednak nie tytułową, ale równorzędną bohaterką jest Pani Podstolina – prawdziwa partnerka swego męża, opiekuńcza wobec służby i chłopów, troskliwa gospodyni. Już na samym początku opowieści Podstoli zaprowadził narratora późnym rankiem do jejmości. Gość sądził, że zastaną

[7] Cyt. za: *Kalendarz życia…*, dz. cyt., s. 6.

[8] I. Krasicki, *Żona modna*, w. 13–15, w: tegoż, *Satyry i listy*, wstęp J. T. Pokrzywniak, oprac. Z. Goliński, Wrocław 1999, BN I 169.

ją w gotowalni dopiero, a tymczasem „już była zupełnie ubrana"; ponadto,

> bez względu na płeć delikatną, odwiedziła już dzisiaj krowy, gęsi, kaczki, kury, zwierzęta nawet niegodne wspomnienia zacnej i pięknej damy; była w śpiżarni, gdzie by nawet pannom służebnym chodzić się nie należało, uczyła robót córki sama, nie chcąc się spuścić na Madame[9].

Mikołaj Doświadczyński, choć już oświecony światowiec, ciepło mówi o swej niewykształconej rodzicielce:

> Matka moja, z dzieciństwa wychowana na wsi, dla odpustu chyba nawiedzała pobliższe miasta; skąd każdy łatwo wnieść sobie może, że jej na wielu teraźniejszych talentach brakło. Nie obchodziło ją to bynajmniej, i gdy raz strofowana była od jednego modnego kawalera, iż zdawała się mieć zbyt surowe maksymy i dzikość niejaką obrażającą oczy wielkiego świata, rzekła mu w szczerości ducha, że woli prostacką cnotę niż grzeczne występki[10].

Kończąc swoją wspomnieniową narrację wygłasza niezwykłą pochwałę małżonki:

> Zeszłaś mnie w tym pisaniu, kochana żono; ty wiesz, ale niech wie świat cały, żeś jest słodyczą życia mojego. Niech się z naszego uszczęśliwienia uczy młodzież, iż miłość ugruntowana na wspólnym szacunku nigdy się nie kończy, a w szczęśliwym pożyciu milsze zmarszczki poczciwej żony niż modne płochych amantek pieszczoty[11].

Doświadczyńskiemu, jak widać, udało się małżeński los wypełnić w zgodzie z życzeniami, jakie autor powieści przekazał swemu bratu z okazji ślubu z Różą Charczewską.

Najwięcej kobiet pojawia się jednak w mało znanych, niepozornych, ciągle niedocenianych komediach Krasickiego. Ich bohaterkami są oczywiście – bo inaczej być nie może – panny na wydaniu, ich matki i ciotki, ochmistrzynie i panny służące. Cnoty i wady w tym kobiecym świecie są rozłożone równomiernie i harmonijnie.

---

[9] I. Krasicki, *Pan Podstoli*, wstęp i oprac. K. Stasiewicz, Olsztyn 1994, s. 10–11.
[10] I. Krasicki, *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, wstęp i oprac. M. Klimowicz, Wrocław 1973, BN I 41, s. 11.
[11] Tamże, s. 194.

W *Solenizancie* mamy roztropną i kulturalną panią Cześnikową, matkę panny na wydaniu, o której rękę ubiega się tytułowy bohater, i dwie nieznośne i pretensjonalne, prowincjonalne dziwaczki – Skarbnikową i Podwojewodzinę – przeczulone na punkcie dworkowej etykiety, uprzedzone do Warszawy, pilnujące cudzej cnoty. W komedii *Po modnemu* występują dwie panny na wydaniu; starsza Julianna i młodsza Marianna. Ich niesprawiedliwa matka, pani Spokojska, faworyzuje modną Juliannę, ale życiowo doświadczona i mądra ochmistrzyni Uczciszewska próbuje wprowadzić ład w rodzinne relacje. Pojawia się tutaj także gadatliwa, sarmacka, ale sympatyczna pani Rubasiewiczowa oraz modna, wielkomiejska intrygantka, pani Lubska.

Statysta to komedia o szlachcicu, owładniętym spiskowo ujętą manią wielkiej polityki. Nieszczęściu zapobiega jego cierpliwa i rozumna żona, Myślicka, mająca wsparcie w ochmistrzyni Kokoszyńskiej, bo przedmiotem zabiegów trzech cwaniaków, Rolnickiego, Handlowicza i Uwaziewicza jest takie zmanipulowanie Myślickim, by rękę swej córki Kunegundy oddał Uwaziewiczowi, a nie Erastowi, który ją prawdziwie kocha, i to z wzajemnością.

W *Łgarzu* – komedii o bezczelnym kłamcy – dochodzi do sporu małżonków, Leonory i Anzelma, bo ten dał się częściowo zwieść niektórym łgarstwom Erasta. Anzelm, broniąc się przed zarzutami żony, że wierzy w bajki Erasta, ripostuje:

> waćpani masz przeciwko niemu jakoweś uprzedzenie, a zwyczajem powszechnym płci swojej, jak się już raz na kogo uweźmiesz to już natenczas choćby on był aniołem, wszystko, co powie, co uczyni, źle, niekształtnie, nie do rzeczy – wszak prawda?
>
> Leonora
>
> Ja waćpanu sprzeciwiać się nie chcę, ale pozwól mi waćpan, żebym siebie i moją płeć usprawiedliwiła. Prawda, że bywamy niekiedy uprzedzone; prawda, że bywamy zawzięte; prawda, że bywamy lekkomyślne, lekkowierne; prawda, że lubiemy się sprzeciwiać: ale że są takie niektóre, alboż przeto o wszystkich tak trzymać należy? – A mężczyźni? (akt II, sc. 5)

Tytułowego łgarza demaskuje ostatecznie kobieta, pani Grujska, jego ciotka, krewka, rezolutna i zdecydowana.

W *Pieniaczu* pojawią się tylko dwie kobiety: córka tytułowego jurysty-amatora Eleonora i jej służąca Jadwiga – obie rozsądne i rezolut-

ne, dobrze ze sobą współpracujące. We *Francie* panna na wydaniu to Konstancja – starzy toczą spór o posag i intercyzę, a Konstancja kocha nieuwikłanego w te kwestie Leandra i mając wsparcie w rozsądnej i troskliwej ochmistrzyni, pani Starskiej, stawia na swoim. To oczywiście w dużym skrócie[12].

Komedie Krasickiego przynoszą pełny, różnorodny, bogaty i ciekawie zaprezentowany świat szlacheckiej prowincji, w którym kobiety są tak samo ważne, a często ważniejsze i bardziej sympatyczne od mężczyzn. W oświeceniowych komediach bohaterowie z reguły dzielą się na pozytywnych i negatywnych. U Krasickiego ten podział nie zawsze jest czytelny, choć oczywiście pieniacz, łgarz czy frant to postacie negatywne. Zawsze wartościowe są stare ochmistrzynie – troskliwe, opiekuńcze, doświadczone, stojące w konflikcie po właściwej stronie; rozsądne są panny na wydaniu, które taktownie lawirują między niezbędnym respektem dla rodziców a skłonnością serca dla wybranka. Mają z reguły wsparcie w swych służących, traktowanych zresztą po przyjacielsku. Żony i matki czasem błądzą, jak Spokojska w komedii *Po modnemu*, ale nigdy nie popełniają błędów nienaprawialnych. Komediowe małżeństwa żyją często w sporze, ale nigdy definitywnie nie przekreśla on szans na dalsze, zgodne życie. Fundamentem tej zgody i partnerskiej wyrozumiałości jest wzajemna miłość.

W komedii *Mędrzec* tytułowy bohater Górnogłębski dla zysku chce się ożenić z Julianną. Jej służąca Jadwiga przez służącego Biegasza chce odwieść jego pana od tej „nieszczęśliwej konkurencji". „Jak to nieszczęśliwej?" – pyta Biegasz.

Jadwiga

Zapewne że nieszczęśliwej, bo by nigdy serca żony swojej nie pozyskał.

Biegasz

Moja kochana, jaka żeś to prostaczka; albo to się teraz dla serca żenią?

---

[12] Komedie Krasickiego analizowałem dokładnie w książce *Komedie Ignacego Krasickiego*, Poznań 1995. Fragmenty komedii cytuję z przygotowanej przeze mnie edycji krytycznej w ramach *Dzieł zebranych* Krasickiego pod red. Z. Golińskiego.

Jadwiga

> A jużci mnie się zdaje, że nie dla innej przyczyny żenić się można, jak tylko żeby być szczęśliwym; a jak być szczęśliwym, kiedy małżeństwo się nie kocha? (akt IV, sc. 9)

Podobnych, sentencjonalnych refleksji w literackiej i pozaliterackiej twórczości Krasickiego znaleźć można bardzo dużo. Opinia Jadwigi o sensie małżeńskiego życia wydaje się celna i miarodajna także dlatego, że Krasicki włożył ją w usta służącej, a nie damy z towarzystwa.

Bogumiła Kaniewska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Alicja i inne… O niegrzecznych bohaterkach literatury dziecięcej

Literatura dla młodych odbiorców długo funkcjonowała na marginesach „prawdziwego” życia literackiego – nie bardzo wiadomo, co z nią zrobić, jak badać, gdzie przyporządkować. Czy jest „czwarta” – jak wnioskował Jerzy Cieślikowski – czy może całkiem osobna, czy też, owszem, pomieści się w granicach „prawdziwej” literatury, ale gdzieś na rubieżach, w okolicy tekstów „gorszego” gatunku, w regionie kultury popularnej.

Takie usytuowanie literatury dla dzieci sprawiało, że wydaje się ona mało istotna, nieważna, błaha, niepozorna. Czarna niewdzięczność poważnych, dorosłych, zajętych ważnymi problemami badaczy (nie bez wyjątków, oczywiście) wobec utworów stanowiących źródło pierwszych fascynacji i wrażeń, tekstów decydujących o naszym spojrzeniu na świat znacznie silniej niż późniejsze, bardziej świadome, lekturowe doświadczenia – miała, jak sądzę, dwie przyczyny.

Po pierwsze: uwikłanie w dydaktyzm. Literatura dla dzieci *ex definitione* miała być pouczająca, wychowawcza, kształcąca. Jak pisał Cieślikowski „dydaktyzm […] był i jest kategorią podstawową i immanentną literatury dla dzieci”[1] – i choć badacz myślał o szerokiej, otwartej formule funkcji kształcącej, w którą włączał także funkcję estetyczną, różnica między literaturą bezprzymiotnikową a literaturą dla dzieci rysowała

[1] J. Cieślikowski, *Przedmiot, sposoby istnienia i metody badania literatury dla dzieci,* w: *Wprowadzenie do problematyki literatury dla dzieci i młodzieży*, wybór i oprac. I. Krasodomska, Szczecin 1989, s. 37.

się wyraźnie. Dominująca w dorosłej sztuce funkcja estetyczna zostaje podporządkowana konieczności wychowawczej w sztuce niedorosłej, okadzanej obowiązkowym, jak powiedziałby Melchior Wańkowicz, „dydaktycznym smrodkiem". Wśród licznych zobowiązań kształcących, jakimi obarczone są utwory dla młodych czytelników, pojawiała się także tzw. funkcja propedeutyczna, opierająca się na założeniu, że dziecięce spotkanie z literaturą ma na celu przygotowanie niedojrzałego odbiorcy do pełnego obcowania z dziełem w przyszłości. Gdy dorośnie… To jest nasze „po drugie" rugujące ten zbiór utworów z domeny wysokiego artyzmu. Owszem, pojawiało się pojęcie „arcydzieła literatury dla dzieci", ale dookreślenie wskazujące niedojrzałego czytelnika natychmiast zmieniało pozycję tekstu na pierwszorzędną wśród drugorzędnych.

Taki sposób opisu literatury dla dzieci – zakładający, że dziecko nie jest pełnoprawnym czytelnikiem, jego obcowanie z dziełem ma charakter ćwiczebny, a utwór przeznaczony dla młodego odbiorcy istnieje nie w pełni, bo podporządkowany nie tyle funkcji estetycznej, ile dydaktycznej, traci Kantowską bezinteresowność, cechującą dzieło sztuki (musi „zniżać" się do niedojrzałej dziecięcej świadomości, proponować ułatwiony, prostszy sposób odbioru) – odchodzi szczęśliwie w niebyt. Ostatnie lata przyniosły bowiem wyraźne zmiany: pojawiło się więcej opracowań, konferencji, ale i badaczy (choć głównie badaczek…) zajmujących się tą dziedziną literatury[2]. W ich pracach dostrzec można propozycje zmiany formuły badań nad literaturą dziecięcą, poszerzenie horyzontów metodologicznych[3].

---

[2] Wystarczy przywołać książki poświęcone temu zagadnieniu literatury dziecięcej, wydane w roku 2013: *Tajemnicze ogrody 3* Krystyny Heskiej-Kwaśniewicz (Katowice); *Literatura dla dzieci i młodzieży (1945–1989)*, tom 3, pod red. K. Heskiej-Kwaśniewicz i K. Tałuć (Katowice); *Fantastyka i pajdologia* Antoniego Smuszkiewicza (Poznań); *Książka i młody czytelnik* Grzegorza Leszczyńskiego i Michała Zająca (Warszawa); *Nowe opisanie świata. Literatura i sztuka dla dzieci i młodzieży w kręgach oddziaływań* pod red. B. Nieszporek-Szamburskiej i M. Wójcik-Dudek (Katowice).

[3] Jako przykład wymienić można propozycję Anny Czabanowskiej-Wróbel (A. Czabanowska-Wróbel, *[Ta dziwna] instytucja zwana literaturą dla dzieci*, „Teksty Drugie" 2013, z. 5) czy artykuły z tomów: *Nowe opisanie świata. Literatura i sztuka dla dzieci i młodzieży w kręgach oddziaływań…* i *„Stare" i „nowe" w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. B. Olszewska, E. Łucka-Zając, Opole 2010, a także pracę Grażyny Lasoń-Kochańskiej, *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecy repertuar topiczny*, Słupsk 2012.

Ten dawny – choć wciąż nie do końca porzucony – sposób definiowania interesującej nas literatury mija się z jej skomplikowanym statusem: zarówno w literaturze dziecięcej, jak i dorosłej spotykamy się przecież z przypadkami przewagi funkcji wychowawczej (w literaturze dorosłej zwanej tendencją czy ideologią) nad funkcją autoteliczną. Rzecz wydaje się i głębsza, i prostsza zarazem – podstawowa różnica leży w projekcie czytelnika, który podporządkowuje sobie w różnym stopniu kształt przedstawianego świata (lirycznego, epickiego, dramatycznego), jak i typ jego wyartykułowania, czyli sposób ukształtowania fikcji sytuacji komunikacyjnej, na której opiera się literackie mówienie – jak dowodzili zgodnie, choć nie jednogłośnie Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, Umberto Eco i wielu innych badaczy. W obu tych obszarach zdarza się traktowanie owego czytelnika z protekcjonalną wyższością, jako partnera w dialogu lub po prostu widza, którego należy zabawić, zaciekawić, a czasem – z ironicznym dystansem czy humorem.

Jeśli miałabym wskazać cechę konstytutywną literatury dla dzieci, poszukiwałabym jej w sytuacji empirycznego, realnego odbioru – odbiorca dziecięcy ma znacznie większą skłonność do utożsamiania się z postaciami utworu, a więc – spoglądając na to od strony teorii literatury – do przekraczania granicy pomiędzy czytelniczym projektem a autentycznym odbiorem, do niwelowania ontologicznej granicy między fikcją a realnym światem (lub do wkraczania w świat zmyślony). Odbiór dziecięcy przypomina te mechanizmy odbiorcze, które opisywał Arystoteles; a oddziaływanie literatury na młodego czytelnika wolałabym postrzegać raczej w kategoriach Platońskich – czyli wychowania przez obcowanie ze sztuką i przez naśladowanie podsuwanych przez nią wzorców.

Tyle, że kwestia odbioru literatury dla dzieci okazuje się znacznie bardziej skomplikowana, skomplikowana dodatkowo. Książki te nie powstają i nie funkcjonują poza granicami rzeczywistości kulturowej czy społeczno-politycznej, ale – jak literatura dla dorosłych – w samym jej wnętrzu, współtworząc je w tym samym stopniu. Jak pisze Peter Hunt, „children's book are part of ideological structures of the cultures of the world, so their history is constructed ideologically"[4]. Książki dla dzieci

[4] P. Hunt, *Introduction: the expanding world of Children's Literature Studies*, w: *Understendig Children's Literature*, red. P. Hunt, London 2005, s. 4 („książki dla dzieci mieszczą się w ideologicznych strukturach kultur świata, więc ich historia jest konstrukcją ideologiczną" – przeł. B. K.)

uwikłane są w „dorosłe” ideologie i porządki aksjologiczne równie silnie jak utwory dla dorosłych, a przekazując wiedzę o wartościach, ideach społecznych, wzorcach zachowania, pełnią funkcję formacyjną, stają się jednym z narzędzi kształtujących tożsamość młodego czytelnika[5].

Dziecko jest w tych rozważaniach pojęciem niesłychanie nieprecyzyjnym… Po pierwsze dlatego, że – jak pisze Hunt – znaczenie, jakie kryje w sobie pojęcie dzieciństwa, jest płynne, zmienia się w zależności od czasu i miejsca, a więc: typu kultury (badacz powołuje się na różnicę pomiędzy kulturą zachodnią a obyczajowością Wschodu)[6]. Odbiorca dziecięcy, zaprojektowany w tekście, jest wobec tego tworem kulturowym, pewnym wizerunkiem dziecka, jakie tworzy świat dorosłych – na poziomie globalnym, kulturowym, ale i indywidualnym – autora, rodzica kupującego tę a nie inną książkę, nauczyciela wskazującego wybraną lekturę.

Oglądaną w tych kategoriach literaturę dla dzieci należałoby – pół żartem, pół serio – umieścić w kategorii „książek zbójeckich”, a zastanowiłabym się nawet nad wprowadzeniem w ich obrębie „indeksu ksiąg zakazanych”… Wydaje się bowiem, że bohaterowie książek dziecięcych mają swój znaczący wpływ na nasze późniejsze postawy życiowe, wybory i upodobania. A i frustracje, gdy skonfrontujemy dziecięce marzenia z niedziecięcą rzeczywistością. Jeśli zatem przyglądamy się utworom dla dzieci z różnych czasów, warto zadać im pytanie o współczesność – o to, w jaki sposób mogły wpłynąć na ten sposób myślenia, który wydaje się przynależny wyłącznie dorosłym. Czytając rozmowę Alicji z Hampty Dampty w *Po drugiej stronie lustra*, nietrudno rozpoznać w wywodach Dampty’ego najważniejsze wątki współczesnej humanistyki – pojawia się tu zapowiedź dekonstrukcji, anarchizmu interpretacyjnego, a przede wszystkim dominacji odbiorcy nad tekstem, implikowanej, jak w scenie, gdy Hampty Dampty wyjaśnia Alicji znaczenie słów użytych w wierszu, czy też wyeksplikowanej jak w tym fragmencie:

> – Nie wiem, co pan ma na myśli mówiąc „gloria”.
> Hampty Dampty uśmiechnął się z wyższością:

[5] Zob.: J. Stephens, *Language and Ideology in Children’s Fiction*, London–New York 1992.

[6] Hunt, dz. cyt. s. 3. Podobne stanowisko zajmuje Czabanowska-Wróbel.

– Oczywiście, że nie wiesz… póki ci tego nie wyjaśnię. Otóż miałem na myśli „argument nie do zbicia przez ciebie!”.

– Ale „gloria” nie znaczy „argument nie do zbicia” – zaprotestowała Alicja.

– Kiedy JA używam jakiegoś słowa – głos Hampty Dampty brzmiał dość pogardliwie – SAM decyduję, co ono będzie znaczyć, i dokładnie to znaczy.

– Problem w tym – powiedziała Alicja, że nie wiadomo, czy pan może tak sobie nadawać słowom różne znaczenia.

– Problem w tym – powiedział Hampty Dampty – kto kim rządzi. To wszystko[7].

Wydaje się, że w ten właśnie sposób realizuje się nowoczesne rozumienie dydaktyzmu w książkach dla dzieci – obecne w zniesieniu opozycji kształcące *vs.* estetyczne, przede wszystkim zaś w założeniach antypedagogiki, sytuującej dziecko w pozycji podmiotu procesu wychowania. Trudno oprzeć się wrażeniu, że wielką rolę odegrała w tej ewolucji sama literatura, podsuwająca dzieciom książki piękne, buntownicze, wychowawczo niepoprawne. Mają one swój wkład także w konstruowanie świadomości kobiecej, tak istotnej dla współczesnej refleksji o literaturze i kulturze.

Teksty dla dzieci oferują wiele wzorców konwencjonalnych, bezpiecznych, zgodnych ze stereotypowym (a dla wielu grup czytelniczych także pożądanym) podziałem ról, utrwalających tradycyjne przekonania. Kto czytał o przygodach Harry’ego Pottera ten wie, że Hermiona Granger wyróżniała się spośród trojga przyjaciół wyjątkową dozą kujoństwa i przemądrzalstwa. Ot, typowa wzorowa uczennica, której wyuczona wiedza (a i dobre maniery) nieraz ratowały z kłopotów Harry’ego i Rona. I gdyby nie niezwykłe okoliczności, pozostałaby prymuską, zdolną, zawsze przygotowaną i dobrze wychowaną. Od takich dziewcząt – rozważnych, umiejących dokonywać właściwych wyborów, zdolnych do poświęceń – aż roi się literatura dla dzieci i młodzieży.

Ich symbolem staje się *Słoneczko* Marii Buyno-Arctowej – ulubiona lektura Róży, bohaterki Małgorzaty Musierowiczowej, historia dziewczynki, która przybywa do domu przyjaciółki swojej zmarłej matki. Jadąc, bohaterka podejmuje takie oto postanowienie:

[7] L. Caroll, *Alicja w Krainie Czarów. Po drugiej stronie lustra*, przeł. B. Kaniewska, Poznań 2010, s. 274.

> Marysieńka zniesie wszystko, będzie miła, uprzejma, usłużna i zdobędzie sobie wszystkie serca.
> – Muszą mnie pokochać! – szepnęła z mocą i na różowych jej usteczkach wykwitł uśmiech, który rozjaśnił całą twarzyczkę, jakby nagle promyk słonka zabłysnął[8].

Marysieńka, „z uśmiechem, który miał dar rozświetlania wszystkiego wokoło", dokona już wkrótce cudownej przemiany świata – swoją pracowitością, pogodą ducha i pokornym oddaniem zmieni podupadły dom w ciepłą siedzibę, a zdemoralizowane dzieci sprowadzi z powrotem na dobrą drogę. Nieprzypadkowe wydaje się tu nawiązanie do *Sierotki Marysi* z powieści Marii Konopnickiej, która odegrała dokładnie taką samą rolę w życiu rodziny biednego chłopa, Skrobka. Nic też dziwnego, że Róża z Jeżycjady wyrasta na dobrą, łagodną osobę, którą łatwo skrzywdzić, a jej niepokorna siostra zwana Tygryskiem – na kłopotliwą dla otoczenia buntowniczkę. Tygrysek czytywała bowiem zupełnie inne książki…

Tego typu wzorców znajdziemy w literaturze sporo, ale nie są to przecież wzorce jedyne: emancypacyjna walka toczy się nie tylko w życiu, toczy się także w literaturze, w której pojawiają się… niegrzeczne dziewczynki. I o nich właśnie chciałabym powiedzieć słów kilka.

Czym różni się niegrzeczna dziewczynka od grzecznej panienki, stanowiącej bezpieczny i bezkonfliktowy wzór wychowawczy? Otóż niekoniecznie usposobieniem chuliganki. Jeśli weźmiemy pod lupę najbardziej „dziewczyńską" ze światowych autorek, Lucy Maud Montgomery, odnajdziemy w jej twórczości dwa wzorce bohaterek: najsłynniejszą – Anię z Zielonego Wzgórza[9] oraz nieco mniej znaną – Emilkę ze Srebrnego Nowiu. Obie panienki są sierotkami i obie trafiają na wychowanie do obcych domów – Ania do nieznanych sobie ludzi, przez pomyłkę, Emilka – do swych dalekich krewniaczek. Ania, nieco postrzelona

---

[8] M. Buyno-Arctowa, *Słoneczko*, Warszawa 1987, s. 19.

[9] Iwona Gralewicz-Wolny nazywa powieścią „dla niegrzecznych dziewczynek" właśnie Anię – bohaterkę *Ani z Zielonego Wzgórza*. Nie kwestionuję tej niezwykle ciekawej i inspirującej interpretacji, dotyczącej uporządkowania ról na Zielonym Wzgórzu, jednak w moim przekonaniu postać Ani Shirley ulega znaczącej ewolucji w trakcie rozwoju cyklu. Por. I. Gralewicz-Wolny, *„Ania z Zielonego Wzgórza" – powieść dla „niegrzecznych" dziewcząt*, w: *Nowe opisanie świata. Literatura i sztuka dla dzieci i młodzieży w kręgach oddziaływań*.

marzycielka, z głową pełną szalonych pomysłów, jest istotą czyniącą wokół siebie wiele dobra, zmieniającą ludzi na lepszych. Ma naturalną, wrodzoną skłonność do pakowania się w kłopoty, ale i dobre serce, które każe jej myśleć przede wszystkim o innych i – od pewnego momentu – jasno wytyczony w życiu cel. Cel ma na imię Gilbert i okazuje się… osiągalny. A potem żyli długo i szczęśliwie przez wiele tomów… Lubię czytać o Ani z Zielonego Wzgórza. Jednak cenię wyżej Emilkę ze Srebrnego Nowiu. Nie tak uroczą i zabawną, znacznie mniej pogodną, ale bardzo wyrazistą postać, która błądzi i się myli, źle wybiera, gubi się we własnych planach i kiepsko rozpoznaje swoje uczucia. Ma jednak ściśle określony i przemyślany plan na życie i realizuje go z żelazną konsekwencją: chce zostać pisarką. Ta pasja stanowi dla niej punkt odniesienia, wobec niej bohaterka dokonuje życiowych wyborów. Niby niewielka to różnica, ale lekcja istotna.

Celowo sięgam po przykład tak odległy (*Ania Zielonego Wzgórza* ukazała się w roku 1908, *Emilka ze Srebrnego Nowiu* – w 1923), by pokazać, że niegrzeczna dziewczynka nie pojawia się w literaturze nagle – zamieszkuje w niej od dawna. Od początku. Jedno z pierwszych arcydzieł literatury dziecięcej – *Alicja w Krainie Czarów* Lewisa Carolla (z roku 1865) – opowiada właśnie o niegrzecznej dziewczynce. Siedmioletnia Alicja, osóbka, jak wielokrotnie podkreśla narrator, o nienagannych manierach i świadoma swych panieńskich powinności, przeżywa w wyśnionym świecie wielką przygodę – przygodę, która wyzwala zupełnie inne jej cechy od tych wyuczonych. Zza wizerunku grzecznej panienki wygląda ciekawska, dociekliwa i bystra dziewczynka, która wejdzie w króliczą norę i – jeśli trzeba – przejdzie przez zamknięte drzwi. Potrafi kopnąć, obrazić, zniecierpliwić się. Nie przypadkiem ostatnie sceny obu książek o Alicji to sceny wychowawczego buntu – kiedy to dziewczynka przestaje zwracać uwagę na konwenanse i bierze, co chce:

> – Nie, nie! – zawołała Królowa. – Najpierw wyrok, a werdykt dopiero potem.
> – Bzdura i nonsens! – odezwała się głośno Alicja. – Co za głupi pomysł, żeby rozpoczynać od wyroku!
> – Zamknij buzię! – powiedziała Królowa czerwieniejąc ze złości.
> – Nie zamknę! – odrzekła Alicja.
> – Ściąć jej głowę! – wrzasnęła Królowa najgłośniej, jak umiała. Nikt się nie ruszył.

– Kto by się tam wami przejmował? – powiedziała Alicja (która w międzyczasie urosła do swych normalnych rozmiarów). – Jesteście tylko talią kart, niczym więcej![10].

I fragment kończący przygody Alicji po drugiej stronie lustra:

– Podajcie pieczeń! – kelnerzy postawili przed Alicją udziec barani, na który popatrzyła z pewnym niepokojem – jeszcze nigdy nie kroiła pieczystego.

– Wyglądasz na onieśmieloną, pozwól więc, że przedstawię cię udźcowi – powiedziała Czarna Królowa: Alicjo – to Baranina, Baranino – to Alicja.

Udziec podniósł się nieco na talerzu i wykonał lekki ukłon w stronę Alicji, a ona odpowiedziała mu skinieniem głowy, nie wiedząc, czy powinna się bać, czy śmiać.

– Czy mogę ukroić wam kawałek? – zapytała, biorąc do ręki nóż i widelec, i patrząc to na jedną, to na drugą Królową.

– Oczywiście, że nie – bardzo stanowczo odpowiedziała jej Czarna Królowa – to niestosowne kroić kogoś, komu się zostało przedstawioną. Zabierzcie pieczeń! – kelnerzy odnieśli pieczeń do kuchni, a na jej miejsce postawili wielki śliwkowy budyń.

– Proszę nie przedstawiać mnie budyniowi – powiedziała pospiesznie Alicja – bo w ogóle nie zjemy obiadu. Mogę nałożyć ci troszkę?

Ale Czarna Królowa popatrzyła na nią ponuro i warknęła:

– Alicjo – to Budyń, Budyniu – to Alicja. Zabierzcie budyń! – i kelnerzy wynieśli go tak szybko, że Alicja nie zdążyła mu się nawet odkłonić.

Nie wiedziała jednak, dlaczego Czarna Królowa miałaby być jedyną od wydawania poleceń, więc – na próbę – zawołała:

– Kelner! Przynieś budyń z powrotem! – i potrawa natychmiast pojawiła się na stole, jakby za sprawą magicznej sztuczki. Budyń był tak wielki, że Alicja znów poczuła się TROSZECZKĘ onieśmielona, jak przy pieczeni, ale z ogromnym trudem przezwyciężyła nieśmiałość, odkroiła kawałek i podała Czarnej Królowej.

– Co za bezczelność! – powiedział Budyń. – Zastanawiam się, jak ty byś się czuła, gdybym ja odkroił sobie kawałek CIEBIE, stworze jeden!

Mówił słodkim, gęstym, tłustym głosem, a Alicja nie umiała znaleźć odpowiednich słów, by mu odpowiedzieć: siedziała tylko i wpatrywała się w niego z zapartym tchem[11].

---

[10] L. Caroll, *Alicja w Krainie Czarów…*, dz. cyt., s. 168.

[11] Tamże, s. 348–350.

W obu scenach Alicja buntuje się przeciwko Królowym – w tej pierwszej robi to w obronie Waleta Kierowego, ale i samej siebie, oburzona manipulacjami władczyni, dostosowującej prawo do własnych zachcianek, już jednak w drugiej, gdy postanawia odkroić porcję budyniu, buntuje się inaczej. Odrzuca te prawa absurdalnego świata, które jej nie odpowiadają (uzna zatem, że wolno jej jeść coś, co zostało jej przedstawione), korzystając z tych, które służą jej celom („Nie wiedziała jednak, dlaczego Czarna Królowa miałaby być jedyną od wydawania poleceń, więc – na próbę – zawołała: – Kelner! Przynieś budyń z powrotem!"). Teraz to Alicja staje się Królową realizującą własne zachcianki… i manipulującą prawami absurdalnego świata zgodnie ze swoją wolą. Poziom „grzeczności" małej bohaterki sytuuje się pomiędzy – początkowym – zabawnym usiłowaniem uprzejmego dygania podczas lotu w dół króliczej nory[12] i umiejętnością zapanowania nad otoczeniem w ostatniej scenie dylogii[13].

Postawiona przed dziecięcą bohaterką próba – konieczność odnalezienia się w świecie, którego prawa Alicja musiała odkrywać samodzielnie – wyzwoliła w niej cechy dotychczas tłumione przez dobre

[12] „– Zastanawiam się, czy nie przelecę na DRUGĄ STRONĘ kuli ziemskiej! Ale by było śmiesznie, jakbym znalazła się wśród ludzi, którzy chodzą do góry nogami! Oni się chyba nazywają Antypatyki, tak mi się przynajmniej wydaje – (tym razem Alicja była zadowolona, że NIKT jej nie słucha, bo miała wrażenie, że ta nazwa powinna brzmieć jakoś inaczej…) – a ja, oczywiście, będę się musiała zapytać, w jakim kraju się znalazłam. Przepraszam panią bardzo, czy to Nowa Zelandia czy też Australia? – (spadając, próbowała grzecznie się ukłonić – potraficie sobie to wyobrazić? GRZECZNIE DYGASZ spadając w dół! Myślisz, że tobie by to się udało?)". Tamże, s. 16.

[13] „– Nie zniosę tego ani chwili dłużej! – zawołała zrywając się z miejsca, chwyciła mocno obrus obydwoma rękami: jedno mocne pociągnięcie i talerze, półmiski, goście i świece z hukiem stoczyły się w dół, tworząc rumowisko na podłodze.

– A co do CIEBIE – mówiła dalej, odwracając się gwałtownie w stronę Czarnej Królowej, którą uznała za sprawczynię całego nieszczęścia… ale Królowej obok już nie było, skurczyła się nagle do rozmiarów maleńkiej laleczki, która wesoło biegała teraz w kółko dookoła stołu, goniąc własny szal, powiewający za jej plecami.

W innych okolicznościach Alicja byłaby tym bardzo zaskoczona, ale w tej chwili była zbyt przejęta, by dziwić się CZYMKOLWIEK.

– A co do CIEBIE – powtórzyła, łapiąc małą lalę akurat w trakcie skoku przez butelkę, która leżała na jej stołowej drodze – przetrząsnę cię w małego kociaka, właśnie tak!". Tamże, s. 355

wychowanie: odwagę, zdolność do ryzyka, nieposkromioną ciekawość, umiejętność podejmowania decyzji *etc.*, *etc.* Zaciekawiona dziewczynka potrafi być dociekliwa i zapomina o manierach, urażona bywa stanowcza i złośliwa, nie podporządkowuje się poleceniom, które przeszkadzają jej sięgnąć po coś, czego chce. Żadna z tych cech nie należała do dobrze wychowanej panienki u schyłku XIX wieku. Więcej, żadna z tych cech nie odpowiada zaletom kobiety w patriarchalnym widzeniu świata. Nieco młodsza od Alicji Dorotka wędrująca po krainie Oz pozostaje takim uniwersalnym wzorem kobiecości – grzeczna, dobra, bierna, posłuszna, zdana na zalety przyjaciół, zdobywanych zresztą trochę przypadkiem, choć nie bez udziału miłosiernego serca... Nie chcę, oczywiście, wmówić wielebnemu Dodgsonowi, poglądów sufrażystek – jego fantastyczna opowieść o Alicji była antyszkolna, antywiktoriańska, antymoralizatorska, ale przecież nie antydydaktyczna, jak dowodzi Ewa Rajewska[14]. Jej bohaterka to mała dziewczynka, która otwiera drzwi do świata przygód innym małym dziewczynkom, ucząc je na swoim przykładzie „podstaw logicznego myślenia”[15] oraz stanowiąc „antidotum na zleniwienie czy zautomatyzowanie […] intelektu”[16]. To dlatego bohaterka filmowej adaptacji *Alicji* Tima Burtona z roku 2010 postanowi poprowadzić firmę… (podczas gdy Dorotka zawsze wraca na swoje miejsce, do domu).

Inną z serii klasycznych antybohaterek, niekoniecznie w kanonicznym znaczeniu tego słowa, jest Pippilotta Viktualia Frianella Złotmoneta Pończoszanka, córka kapitana Efraima Pończochy o przydomku Postrach Morza, chwilowo króla murzyńskiego. Pippilotta trafia na jeden dzień do szkoły i tu okazuje się dzieckiem nieprzystosowanym do wymogów edukacyjnych.

Uprzejma i miła pani nauczycielka pyta dziewczynkę:

> – No, Pippi, czy możesz mi powiedzieć, ile to będzie razem 7 i 5?
>
> Pippi spojrzała na panią ze zdumioną i niezadowoloną miną, po czym odpowiedziała:

---

[14] E. Rajewska, *Dwie wiktoriańskie chwile w Troi, trzy strategie translatorskie*, Poznań 2004, s. 25.

[15] Tamże, s. 25.

[16] Tamże.

– No, jeżeli sama tego nie wiesz, to nie wyobrażaj sobie, że ja ci powiem![17].

Pani okazuje się cierpliwa i nie rezygnuje, zadaje kolejne pytanie:

No, Pippi, jak myślisz, ile będzie 8 i 4?
– Coś około 67 – wyraziła przypuszczenie Pippi.
– Ależ nie! – zaprzeczyła pani – 8 i 4 będzie razem 12.
– Ejże, kochaneczko, tego już za wiele! – oburzyła się Pippi. – Sama tylko co powiedziałaś, że 7 i 5 to dwanaście. Jakiś porządek musi być, nawet w szkole![18].

Właścicielka Willi Śmiesznotki, konia, małpy i skrzyni złota nie zna zasad dobrego wychowania, a filozofia szkoły – w której jedna osoba uczy, a reszta poddaje się uczeniu – jest jej z gruntu obca. Tak bardzo obca, że chroniąc się przed tą instytucją, mała bohaterka posuwa się do przekupstwa[19].

Przede wszystkim jednak Pippi nie akceptuje „normalnego" podziału na świat dzieci i dorosłych. Nie widzi powodu, by mówić, co myśli koleżankom, a taić to przed panią w szkole, nie rozumie dlaczego na proszonym podwieczorku ma siedzieć cicho, skoro ma tak wiele do

---

[17] A. Lindgren, *Pippi Pończoszanka*, przeł. I. Szuch-Wyszomirska, Warszawa 1997, s. 44.

[18] Tamże, s. 45.

[19] W wersji polskiej w rozdziale *Pippi idzie do szkoły* po słowach: „Uważam, że jesteś strasznie dobra, proszę pani!" następuje od razu fragment: „Potem wybiegła pędem na podwórko szkolne i wskoczyła na konia" (s. 51). Inaczej jest w oryginale, co oddaje też wersja angielska: „I think you're awful nice, ma'am. And look what I've got for you, ma'am!

Out of her pocket Pippi brought a fine little gold chain, which she laid on the desk. The teacher said she couldn't accept such a valuable gift from Pippi, but then Pippi said, "You have to! Else I'll come back again tomorrow, and *that* would be a pretty spectacle!".

Then Pippi rushed out into the schoolyard and leaped upon the horse. (Chapter 4, "Pippi starts school", s. 50–51, *The Best of Pippi Longstocking*, 2003, przeł. Edna Hurup).

Za zwrócenie uwagi na ten fragment bardzo dziękuję panu profesorowi Grzegorzowi Leszczyńskiemu oraz pani doktor Magdalenie Sikorskiej. Wątek powyższy omawia szczegółowo Hanna Dymel-Trzebiatowska w pracy *Translatoryka literatury dziecięcej*, Gdańsk 2013 (rozdział 5. *Ideologizacja w przekładzie utworów Astrid Lindgren*, 5.5. *Translacyjne techniki puryfikacyjne i dydaktyzujące*).

powiedzenia o Malin, służącej swej babki. Włączy się do cyrkowego przedstawienia, skoro ma na to ochotę. Świat Pończoszanki jest krainą nieograniczonych możliwości, wolności i swobody w granicach podstawowych pojęć dobra i zła (bo kiedy trzeba stanąć w obronie pokrzywdzonego Villego, dziewczynka nie waha się ani chwili). Pippi jest całkowicie niezależna, sama dyktuje warunki rzeczywistości, czym wprawia w zdumienie swych grzecznych, dobrze wychowanych przyjaciół, Tommiego i Annikę. Astrid Lindgren, świadoma niebezpieczeństwa, na jakie naraża swoją bohaterkę, wyposażyła ją w niezwykłą siłę fizyczną – mała dziewczynka jest w stanie podnieść konia oraz skrzynię pełną złota. Przy ich pomocy dziewczynka skutecznie broni przed światem, który nie ceni za szczerość, a tylko za umiejętność przystosowania się do okoliczności, konwencjonalną giętkość, a tej umiejętności Pippilotta nie posiada. Siła i bogactwo, dwa ani dziewczęce, ani kobiece atrybuty, pozwalają małej bohaterce żyć tak, jak sama chce. Wychowawcze? A jakże! Okazuje się bowiem, że symbolizujące władzę siła i pieniądz mogą się przemieścić, opuścić męski świat. Utopijna pajdokracja Janusza Korczaka, opisana w *Królu Maciusiu Pierwszym*, ponosi klęskę, ucząc, że dorośli urządzili rzeczywistość może nie najlepiej, ale dzieci poprawić jej nie mogą, gdyż role zostały rozdzielone zgodnie z naturalnym porządkiem. Nienaturalny porządek reprezentowany przez Pończoszankę nie zostaje zakwestionowany i dlatego też nie podaje w wątpliwość możliwości sięgnięcia po rolę inną niż konwencjonalna. Oto przewrotny dydaktyzm Astrid Lindgren.

Samowola, niezdolność do podporządkowania się, odwaga i siła – oto cechy, które choć rozmaicie rozgrywane (baśniowo w przypadku Alicji, groteskowo – Pippi, realistycznie – Emilki), łączą dziewczęce bohaterki wymykające się dydaktycznym wzorom epoki. To nie Dahl i jego Matylda dali początek myśleniu antypedagogicznemu, elementy buntu dzieci wobec świata dorosłych były w tekstach dla dzieci obecne znacznie wcześniej. Wszystkie opisane powyżej przypadki wpisują się w prawo odmienności dwóch światów, opisane przez Paula Hazarda:

> Dorośli nie są wolni, są więźniami samych siebie. Nawet gdy się bawią, nie czynią tego bezinteresownie; bawią się, aby znaleźć wytchnienie, aby zapomnieć, aby nie myśleć, jak niewiele czasu mają już przed sobą: nie bawią się dla samej zabawy.

> Jakże dalekie od tego jest królestwo dzieci! Jego mieszkańcy należą, zda się, do innego gatunku. […] Rozum nie nałożył im jeszcze cugli; dopiero później da im poznać ciasnotę ich spojrzenia. Roją podobłoczne sny i, lekkie, beztroskie, bawią się bez wyrachowania te szczęśliwe istoty[20].

Można powiedzieć, że samo pojęcie literatury dziecięcej wywodzi się z przekonania o istnieniu dwóch odrębnych światów: dorosłych i dzieci, a sposób, w jaki autorzy rozumieją swoją twórczą misję zależny jest od aksjologii. Przekonanie, że świat dorosłych jest ostoją wartości, które trzeba zaszczepić mieszkańcom „królestwa dzieci", przynosi w efekcie prosty dydaktyzm polegający na wskazywaniu (często *explicite*) właściwych wzorów. Ów prosty wzór komplikuje się, gdy oba światy są równowartościowe lub świat dzieci góruje nad światem dorosłych. Efektem jest wówczas swoista „negocjacja" tekstowa, interakcja pomiędzy dwoma światami, które uczą się od siebie wzajemnie (na tym polega, między innymi, paradoks Alicji, która w świecie fantazji reprezentuje świat dorosłych, gdy zachowuje wychowawcze konwencje, ale i dzieci, gdy je porzuca – i wtedy zdecydowanie lepiej sobie radzi w alternatywnych królestwach wyobraźni). W przypadku bohaterek dziewczęcych tego typu utworów dochodzi jednak – niezależnie od intencji autorskich – do zderzenia jeszcze jednego porządku, porządku, nazwijmy to, genderowego. Inna jest jednak kulturowa doniosłość postaci Tomka Sawyera, łobuza o złotym sercu, śmiałka, wpisującego się w cały szereg heroicznych męskich bohaterów-buntowników (od Prometeusza począwszy…), a inna Alicji, która odważyła się na obyczajowe zuchwalstwo i zjadła przedstawiony sobie budyń.

Niegrzeczne dziewczynki naruszają nie tylko hierarchię wynikającą z wieku, ale także i tę, którą narzuca płeć. Jeśli wrócimy teraz do wątku Platońskiego, uznając, że dziecięcy odbiorca chłonie literaturę przede wszystkim poprzez utożsamianie się z bohaterami, poprzez wzorce osobowe, nietrudno będzie zrozumieć wywrotowy charakter książek o niegrzecznych dziewczynkach, nawet jeśli te budzą się ze swoich dziwnych snów. Fenomenalnym wychowawczym antywzorem jest także jedna z bohaterek cyklu o Muminkach autorstwa Tove Janson – czyli Mała Mi. W przeciwieństwie do słodkiej Panny Migotki, bywa na przemian kwaśna lub gorzka. Stetryczała tetryczka. Inaczej jednak

[20] P. Hazard, *Książki, dzieci i dorośli*, przeł. I. Słońska, Warszawa 1963, s. 10.

niż w dydaktycznych traktatach powieściowych (jak – częściowo – *Tajemniczy ogród* Frances Hodgson Burnett), Mała Mi nie podlega żadnej przemianie – nie wyrasta, nie staje się lepsza, sympatyczniejsza *etc.*… I nie spotyka jej za to żadna kara. W cieplutkim świecie Muminków ma swoje miejsce i wolno jej marudzić i szydzić, ile zechce. Może być sobą kimkolwiek jest. Czy nie pobrzmiewa to feministycznym manifestem formułowanym w rzeczywistym świecie?

Problem ról, jakie przypadają kobietom w życiu społecznym, znajduje swoje odzwierciedlenie w książkach dla dzieci – jestem przekonana (choć przekonanie to wymagałoby szczegółowych badań), że sposób jego ujęcia ma ogromny wpływ na dzisiejszą siłę i skalę dyskursu genderowego. Alicja i Pippi mają bowiem swoje młodsze siostry, niemało ich jest także w literaturze polskiej.

Zabawna awantura z bliźniakami, opisana przez Hannę Ożogowską w powieści *Dziewczyna i chłopak, czyli heca na 14 fajerek* (1961) znacznie wyprzedza dyskusje na temat płci kulturowej, a przecież – w planie dosłownym – opowiada właśnie o wymuszonej zamianie ról i jej zbawiennych skutkach. Bo oto okazuje się, że delikatna i tchórzliwa Tosia poradzi sobie z każdym chłopięcym zadaniem, a Tomek odkryje w sobie skłonności opiekuńcze. Jeszcze wcześniej, bo w roku 1960, w polskiej literaturze młodzieżowej pojawia się analiza kobiecych ról i zachowań na przestrzeni stu lat – mowa o *Godzinie pąsowej róży* Marii Krüger. Te zabawne utwory, oparte na odwiecznych literackich motywach zamiany (Ożogowska) i podróży w czasie (Krüger), czytane z perspektywy genderowej, okazują się książkami zbójeckimi, tworzącymi wzorce takich dziewczęcych zachowań, które leżą u podłoża współczesnego sposobu rozumienia roli kobiety. Na ile miały na nie wpływ lektury sprzed pół wieku? Te, które proponowały wzorce alternatywne, nieklasyczne, niestereotypowe? A przecież samowolne, nazbyt samodzielne dziewczęta pojawiły się w literaturze jeszcze wcześniej – w prozie Kornela Makuszyńskiego, pisarza, który pozwalał swoim nieletnim bohaterkom na liczne wybryki i umożliwiał im zapanowanie nad otoczeniem. Wprawdzie bohaterki te po osiągnięciu celu zmieniały się w łagodne panienki z dobrych domów, ale to ich „rogaty" wizerunek stanowił o istocie i powodzeniu powieści autora *Panny z mokrą głową*.

Sądzę, że niepozornie zmieniały one aspiracje młodych czytelniczek, niepozornie wpłynęły na ukształtowanie się nowych wzorców osobo-

wych, wprowadzając dziewczęta w świat niebezpieczeństw, pozwalając im na prowadzenie śledztw (Nancy Drew, Flavia de Luce, bohaterki Makuszyńskiego) i przekreślając rolę sienkiewiczowskiej Nel, której aktywność sprowadzała się do oswojenia słonia i podziwiania dzielnych poczynań Stasia Tarkowskiego. Nieznośne i niepokorne bohaterki powieści dziewczęcych: Kłamczucha Małgorzaty Musierowicz, Buba Barbary Kosmowskiej, Marta Kingi Dunin nie pojawiły się wraz z emancypacją – wyrastają z długiej i skomplikowanej ewolucji literatury dla dzieci. Rys antypedagogiczny obecny jest w literaturze o dziewczętach od samego początku jej istnienienia.

Agnieszka Kwiatkowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Dziewczynki mają głos, czyli kto mówi w poezji dla dzieci?

W poezji dziecięcej kreacja podmiotu mówiącego i organizacja relacji nadawczo-odbiorczych pełnią szczególnie ważną rolę. Mają zdecydowany wpływ na sposób kreowania świata i w dużej mierze określają różnicę (zdefiniowaną przez Jerzego Cieślikowskiego) między poezją dla dzieci (adresowaną przede wszystkim do dziecięcego odbiorcy) i poezją dziecięcą (wykorzystującą podobne chwyty, ukazującą świat z perspektywy dziecka, lecz o bardziej zróżnicowanym adresie, skierowaną przede wszystkim do dorosłego czytelnika). Edward Balcerzan i Jerzy Cieślikowski (niezależnie od siebie) postulowali nawet – w przypadku tej poezji – powiązanie problemów genologicznych z sytuacją i poetyką odbioru oraz z relacją nadawczo-odbiorczą dorosły – dziecko[1]. Kreacja „ja" lirycznego oraz model sytuacji komunikacyjnej mają jednak związek nie tylko z konwencją gatunkową utworu, ale determinują fundamen-

[1] J. Cieślikowski, *Literatura i podkultura*, w: *Literatura osobna*, Warszawa 1985, s. 136. Z. Adamczykowa przywołuje klasyfikację gatunkową według Cieślikowskiego, który dzieli wiersze dla dzieci na: kołysanki, bajeczki różnego rodzaju oraz wyliczanki (których odmianą są zgadywanki). Do folkloru dziecięcego zaliczają się kołysanki (jako „twory powołane przez anonimowego i kolektywnego nadawcę dorosłego"), gry i zabawy (jako przejawy adaptacji i przekształcenia przez dzieci różnych elementów kultury dorosłych) oraz „twory produkowane przez same dzieci" (wyliczanki, przezywanki, zamawianki, zgadywanki, rymowanki itp.). Z. Adamczykowa, *Literatura dla dzieci. Funkcje, kategorie, gatunki*, Warszawa 2001, s. 99–100.

talne założenia dotyczące sposobu przedstawiania sytuacji lirycznej. Te zależności bardzo wyraźnie zaznaczyły się w literaturze współczesnej, kiedy to wielu dojrzałych i ukształtowanych twórców (piszących dotąd przede wszystkim dla dorosłych) zwróciło się ku literaturze dziecięcej, unikając – nie do końca skutecznie – politycznych uwikłań bądź dając wyraz własnym doświadczeniom rodzicielskim.

Edward Balcerzan zwrócił uwagę, że w poezji dla dzieci, zależnie od wieku odbiorcy, zmienia się rodzaj uwarunkowania od biologicznego (w twórczości dla dzieci najmłodszych) ku uwarunkowaniom kulturowym (w twórczości dla dzieci starszych)[2]. Literatura dziecięca – zdaniem Alicji Baluch – ewoluuje tym samym „od dydaktyzmu do artyzmu", a układ relacji osobowych i sytuacja komunikacyjna stopniowo się zmieniają[3]. Różne sposoby kreacji podmiotu lirycznego – zdaniem badaczki – odzwierciedlają kolejne fazy rozwoju osobowości dziecka. Alicja Baluch odnosi teorię Władysława Strzemińskiego (o tym, że rozwój sztuki dziecka powtarza rozwój sztuki w ogóle, poczynając od patrzenia konturowego, poprzez zainteresowanie kolorem, aż po widzenie ruchome) do literatury, gdzie jako odpowiednik widzenia konturowego wskazuje postrzeganie zdarzeń, niejako wyłączanych z przyczynowo-skutkowego ciągu fabuły. Odpowiednikiem najwyższego poziomu postrzegania – widzenia ruchomego byłaby wówczas gra z literacką tradycją, rzadko dostępna poezji dziecięcej[4].

Na początku tej drogi Baluch sytuuje twórczość Stanisława Jachowicza, w którego wierszach dorosły moralizuje, poucza, kształtuje dziecko. Tu – paradoksalnie – wpisałyby się także wiersze Kornieja Czukowskiego. Badacz, zafascynowany dziecięcą inwencją językową, sam pisał wiersze o charakterze dydaktycznym, zdecydowanie oddziałujące na młodego odbiorcę, jak na przykład *Myjdodziur* (w tłumaczeniu Władysława Broniewskiego), w którym „kran z maminej umywalni" zaatakował małego brudasa, wzywając na pomoc szczotki i gąbki. Kolejne piętra zaproponowanego porządku łączą się z coraz większym zrozumieniem i szacunkiem dla twórczych możliwości dzieci, poprzez utożsamienie podmiotu lirycznego i bohatera utworu, wyodrębnienie dziecięcego

[2] E. Balcerzan, *Odbiorca poezji dla dzieci*, w: *Poezja i dziecko*, Poznań 1973.

[3] A. Baluch, *Dziecko i świat przedstawiony, czyli tajemnice dziecięcej lektury*, Warszawa 1987, s. 87.

[4] Tamże, s. 43.

„ja”, aż po kontakt ponad przedziałami wiekowymi (w wierszach Juliana Przybosia), odosobnienie (które Baluch widzi w poezji Danuty Wawiłow i które wyraźne jest też w lirykach Ewy Szelburg-Zarembiny) i porozumienie (spodziewane i oczekiwane w przyszłej poezji).

Utożsamienie dziecka mówiącego w wierszu z głosem dorosłego, wykreowanie szczególnego „my”, zapewnia poczucie bezpieczeństwa i przynależności, wyraźnie odczuwalne m.in. w poezji Marii Konopnickiej (np. w wierszu *W polu*: „Pójdziemy w pole w ranny czas / Młode traweczki, witam was!”). Kolejnym etapem jest wyodrębnienie dziecięcego bohatera, który samodzielnie poznaje świat, analizuje i relacjonuje swoje odczucia, choć często mówi o swoich poczynaniach w trzeciej osobie. Tak jest np. w wierszach Janiny Porazińskiej (np. „Słucha Wojtuś… słucha… / Kto gwar w izbie czyni? / To się kłócą kiecki / W jesionowej skrzyni”)[5].

„Nowa postawa wobec świata, oparta na wzajemnym k o n t a k c i e »ja« i »ty«, poety i dziecka”[6], koleżeński układ między dorosłym i dzieckiem, dialog dwóch kreacyjnych podmiotów lirycznych zarysowuje się z kolei w tomiku Przybosia *Wiersze i obrazki*. W poezji Przybosia głos dziecięcego podmiotu lirycznego zwykle współistnieje w dialogu z – nadrzędnym lub partnerskim – drugim „ja” lirycznym, z głosem należącym do dorosłego. Nawet jeśli – jak w *Telefonie dwuletniej Uty* – wypowiedzi dorosłego nie zostały ujęte w wierszu, jego wpływ na przebieg rozmowy jest niewątpliwy. Z kolei odosobnienie podmiotu dziecięcego od nic nierozumiejącego świata dorosłych można zaobserwować w poezji Danuty Wawiłow i Ewy Szelburg-Zarembiny. Oczywiście we wszystkich przywołanych sytuacjach głos dziecka, jego wyobrażenia i odczucia filtrowane są przez świadomość poetycką twórcy, który wybiera z dziecięcych doświadczeń te o znamionach poetyckości. Budowniczym dziecięcych poetyckich światów jest – jak pisze Stanisław Barańczak – poeta, dziecko świadome[7].

Kryteria wprowadzone przez Alicję Baluch wymagają jednak korekty i dopełnienia, jeśli zwrócić uwagę na płeć dziecka – bohatera lirycznego i „ja” mówiącego w poezji dla dzieci. O ile na początkowych etapach

---

[5] Przykłady cytuję za A. Baluch, dz. cyt., s. 76, 78.

[6] A. Baluch, dz. cyt., s. 82. Podkreślenie A. Baluch.

[7] S. Barańczak, *Poeta – dziecko świadome*, „Nurt” 1971, nr 6, s. 5.

kształtowania czy utożsamienia płeć dziecka wydaje się być bez znaczenia, o tyle już na etapie wyodrębnienia w liryce dziecięcej przeważa dziewczęce „ja" mówiące. W tej poezji – pisanej najczęściej przez kobiety – proces wyodrębnienia tożsamości, świadomego budowania relacji międzyludzkich, usamodzielnienia w postrzeganiu i doświadczaniu świata, a wreszcie nawiązania partnerskiego dialogu z innymi znacznie częściej zostaje przedstawiony z perspektywy dziewczynki niż w ujęciu chłopięcym czy neutralnym pod względem rodzaju gramatycznego. Część opisywanych w poezji doświadczeń ma zapewne charakter autobiograficzny – poetki, budując sytuację liryczną retrospekcyjnie odwołują się do własnych, dziecięcych doświadczeń (tak się dzieje w wielu utworach Ewy Szelburg-Zarembiny). Częściej jednak poezja tego rodzaju ma pomóc dzieciom wyrazić i nazwać własne emocje, a „ja" liryczne – w odniesieniu do pozatekstowej rzeczywistości – łatwiej utożsamić z dzieckiem, najczęściej właśnie z córką poetki niż z samą autorką tekstu. Rzesze małych buntowniczek, intelektualistek, czytelniczek, marzycielek, zadziornych osóbek, które zawsze mają własne zdanie, łamią obowiązujące normy i z odwagą dążą do celu, zaludniają dziecięcą poezję. Kolejne modele kreacji „ja" lirycznego stają się wówczas nie tylko wyrazem pozyskiwania tożsamości i samodzielności związanej z wiekiem, ale i z płcią. Kreują nowy model bohaterki literackiej, a mentalne usamodzielnienie dziewczynek (wypracowanie poczucia tożsamości, które pozwoli dziewczynce funkcjonować jako istocie niezależnej, niepoddanej władzy innych, aktywnie zaznaczającej swą obecność w świecie) stanowi temat dużo częściej podejmowany niż analogiczny proces dotyczący chłopców.

W modelu wyodrębnienia płeć bohatera lirycznego czy rodzaj gramatyczny wypowiedzi podmiotu lirycznego nie zawsze pozostaje nacechowany. W liryce Kazimiery Iłłakowiczówny bohaterkami najczęściej są dziewczynki, ale w gruncie rzeczy nie ma to znaczenia dla rodzaju zdobywanych doświadczeń i opisywanych emocji. Bohaterowie i bohaterki dziecięcych (zwłaszcza powojennych) wierszy poetki mają niewiele cech indywidualnych. Są raczej reprezentantami pewnej grupy społecznej i wiekowej, realizatorami określonego modelu postrzegania i przyswajania świata. Perspektywa percepcyjna w tych wierszach jest bowiem charakterystyczna dla etapu rozwoju dwu-, trzylatka, którym w istocie jest podmiot liryczny tych wierszy. Mówienie o sobie z zasto-

sowaniem czasowników w trzeciej osobie jest zjawiskiem rozwojowym u dzieci w drugim roku życia[8].

Zapowiedzi („Ola zaśpiewa", „Gosia da") pojawiające się w tych wierszach to obietnice, jakie dziecięcy podmiot liryczny, a równocześnie bohater liryczny tych wierszy, składa krasnoludkom, którymi w swej wyobraźni zaludnił dom. Podobne kryterium gramatyczne zastosowała Alicja Baluch, która – analizując układ relacji osobowych i specyfikę sytuacji komunikacyjnej w poezji dla dzieci – wskazała zaimek „my" i nagromadzenie czasowników w pierwszej osobie liczby mnogiej jako wyróżnik utożsamienia dorosłego i dziecka, a jako przykład podała poezję Marii Konopnickiej (np. „Pójdziemy w pole w ranny czas / Młode traweczki, witam was!", gdzie przejście od „my": pójdziemy do „ja": witam jest proste i naturalne)[9].

Baluch o zastosowaniu liczby mnogiej w rozmowach z dzieckiem pisze:

> Forma ta, tradycyjnie używana w stosunku do małych dzieci (umyjemy rączki, pójdziemy spać) pozwala im na identyfikację z osobą dorosłą – opiekunem. W czasie gdy dziecko nie umie jeszcze wyodrębnić z potoku zdarzeń i słów własnego „ja", utożsamienie z bliską osobą jest dobrym rozwiązaniem z punktu widzenia jego potrzeb psychicznych i ze względów wychowawczych. Gramatyczne „my" to wspólnota doświadczeń i przeżyć, pierwsza płaszczyzna porozumienia[10].

Mówienie o sobie w trzeciej osobie to przejaw konstytuowania poczucia własnej tożsamości dziecka. Baluch w swej klasyfikacji nie ujmuje tego wyróżnika dziecięcych wypowiedzi, ale doskonale wpisuje się on w opisany przez badaczkę model wyodrębnienia. W rozpoznawaniu zasad rządzących otaczającą rzeczywistością dziecko zadowala się wówczas analogią, zbudowaną między światem ludzi i przynależnych do nich przedmiotów. Tak właśnie czyni Ola z wiersza Iłłakowiczówny, która – przysłuchując się muzykowaniu świerszcza – buduje analogię pomiędzy światem owadzim i ludzkim:

---

[8] Por. J. Cieszyńska, M. Korendo, *Wczesna interwencja terapeutyczna. Stymulacja rozwoju dziecka. Od noworodka do 6 roku życia*, Warszawa 2007.

[9] A. Baluch, *Przestrzeń międzyosobowa a wychowanie*, w: tejże, *Dziecko i świat przedstawiony*, Warszawa 1987, s. 77.

[10] Tamże, s. 76.

Śpiewa świerszcz piosenkę
głosikiem najcieńszym.
Ola ją zaśpiewa sama,
Gdy się świerszczyk zmęczy[11].

Tego rodzaju wyodrębnienie zyskuje nacechowanie, gdy pozwala określić się wśród norm społecznych i oczekiwań stawianych właśnie dziewczynkom. W takim przypadku nawet jeśli bohaterki liryczne na pozór wpisują się we wzorzec grzecznej dziewczynki, to myślą zupełnie niestereotypowo, wypracowując sobie własną perspektywę oglądu świata. W wierszu *Dorotka wyciera naczynia* Danuty Gellnerowej fascynujący świat filiżanek i talerzy ukazany został z perspektywy dziewczynki, która dzięki bujnej wyobraźni umila sobie prozaiczne czynności. Podmiot liryczny nie ujawnia się i mówi o dziewczynce w trzeciej osobie, referując jednak obserwacje Dorotki:

Spodeczki i szklanki –
to są szklane góry z bajki,
filiżanki –
to są porcelanowe zamki,
a talerze głębokie –
to jeziora niebieskookie[12].

W poezji Ewy Szelburg-Zarembiny koncepty dziecięcej wyobraźni służą objaśnianiu świata. W wierszu *Boża krówka* mama biedronka gani córeczkę za poplamioną sukienkę, a mała biedroneczka konfabuluje dziecięce usprawiedliwienie: „Ach! mnie całowały małe Murzyniątka… / Więc to, proszę mamy, / są kropeczki pamiąteczki, / a wcale nie plamy" (*Boża krówka*, s. 25)[13]. Dziecięce doświadczenie pozwala zbudować fabułę przypominającą mit – służącą objaśnieniu funkcjonowania świata. Wiedza o prawach rządzących światem (jak również objaśniający je światopogląd) nie jest dana z góry, ale buduje się w doświadczeniu. Dziecięce doświadczenia sprzyjają też inter-

[11] K. Iłłakowiczówna, *Chodzi, chodzi baj po ścianie*, Warszawa 2007, s. 16.
[12] D. Gellnerowa, *Dorotka wyciera naczynia*, w: *Opowieści domowe*, red. J. Papuzińska, Warszawa 1979, s. 55.
[13] Wszystkie wiersze E. Szelburg-Zarembiny przywołuję za *Idzie niebo ciemną nocą*, Warszawa 1966, numery cytowanych stron podaję w nawiasach w tekście głównym.

pretowaniu świata w określony sposób na przykład w wierszu *Szara godzina*, gdzie zwierzęta w słotny czas opowiadają bajki i ubolewają nad koniecznością siedzenia w domu (s. 41), każą widzieć śnieg jako srebrne piórka, które zgubiły tajemnicze ptaki (*Śniegowe piórka*, s. 48) czy z zachowania zwierząt wnioskować, że kotek jest czyścioszkiem, a piesek brudaskiem (*Czyścioszek, Brudasek*, s. 61). Literatura dziecięca jest mityczna, bo porządkuje świat. Jest dydaktyczna nie tylko – jak pisze Alicja Baluch – w wąskim wymiarze wychowania, ale i w szerszym, poznawania i oswajania świata[14], między innymi – jak w poezji Zarembiny – obłaskawienia nocnej pory, która niepokoi dziecko. Głos dorosłego w tej poezji to najczęściej głos napominający (bo trzeba się umyć i iść spać), potencjalnie karcący (kiedy Renia nie chce pić mleka czy rozbiła dzbanek), udzielający przestróg (żeby uważać po drodze do przedszkola) bądź zezwoleń (gdy córeczka prosi „pozwól boso / biegać Zosi, / matuchno!" w wierszu *Srebrny deszczyk*, s. 8). Rzadko w poezji Szelburg-Zarembiny pojawia się dorosły-partner, tatuś-koleżka, który pokazuje mysie gniazdko schowane w polu czy mama, która ze swoim synkiem wybrała się na kasztany.

Dziecięce pragnienie kontaktu i partnerskiej relacji występuję też w poezji Anny Świrszczyńskiej. Bohaterka wiersza *Czupurek* nie tylko opowiada o świecie, ale i go kreuje:

> Wezmę patyk i piórka,
> zrobię sobie Czupurka.
> Z piórka,
> sznurka,
> patyczka –
> zrobię małego Czupurka złośniczka.
> I zrobiłam, i stoi.
> I jest taki śliczny, że poweselał cały pokoik[15].

Tajemniczy Czupurek, który co rusz nogami tupie ze złości, pokazuje język, nie chce jeść zupy ani iść na spacer stanowi odzwierciedlenie dziecięcych pragnień o samodzielnym podejmowaniu decyzji. Jego domniemane emocje są w gruncie rzeczy odczuciami jego właścicielki i wykonawczyni.

---

[14] A. Baluch, *Archetypy literatury dziecięcej*, Kraków 1992, s. 14.
[15] A. Świrszczyńska, *Czupurek*, w: *Opowieści domowe*, dz. cyt., s. 80.

Podobny mechanizm można zauważyć w liryce Juliana Przybosia, gdzie wszelkie wybryki małej Uty przypisane zostają Guskajowi. We wstępie do tomu *Wiersze i obrazki* Przyboś tak o nim pisze:

> Pół-ptak, poł-zając, a może i poł-liść, zjawiał się na zawołanie, a czasem nawet wbrew woli, psocił bardzo, ale psocił pożądanie (to on przecież lubił rozlać mleko, a nie Uta)[16].

Czupurek w wierszu Świrszczyńskiej może liczyć jednak na nieco więcej zrozumienia ze strony swojej twórczyni, a ich porozumienie jest odzwierciedleniem relacji między światem dziecka i światem dorosłych.

> – Powiedz, Czupurku, proszę,
> Gdzie ta złość w tobie siedzi?
> – Wlazła w nosek.
> – Nic się nie martw, Czupurek,
> dam ja ci konfiturek
> i opowiem bajeczkę tak pięknie,
> że wszystka złość z noska ci ucieknie.
> I zaplotę ci na czubku głowy taki zabawny warkoczyk,
> że ze śmiechu wszystka złość z noska ci wyskoczy[17].

Nie potrafi jednak Czupurek sam uporać się z emocjami i potrzebuje pomocy dziewczynki-swojej twórczyni i właścicielki, podobnie jak ona sama potrzebuje wsparcia dorosłych.

Odrębność od świata dorosłych i umiejętność radzenia sobie z emocjami niezależnie czy nawet w opozycji do powszechnych sądów pojawia się wyraźnie w wierszach Joanny Pollakówny i Danuty Wawiłow. Odosobnione bohaterki Pollakówny zyskują dużą samodzielność. W wypowiedzi dziewczęcego „ja" lirycznego wiersza *W fasolowej altanie* brak jakiejkolwiek ingerencji głosu dorosłego. Mała czytelniczka siedzi na balkonie oplecionym pnącą fasolą i deklaruje „odgrodzona od gwaru / Mam stolik i fotele, / i książek bardzo wiele, i kompot z rabarbaru"[18].

Bohaterka wiersza Danuty Wawiłow *Niewidzialna plastelina* dokonuje wyimaginowanego aktu kreacji:

---

[16] J. i U. Przyboś, *Wiersze i obrazki*, Warszawa 1970, s. 5.
[17] A Świrszczyńska, *Czupurek*, dz. cyt., s. 80.
[18] J. Pollakówna, *W fasolowej altanie*, w: *Opowieści domowe*, dz. cyt., s. 41.

Ulepiłam mamie domek
z niewidzialnej plasteliny…
Dwa okienka, dwa kominy
z niewidzialnej plasteliny![19]

Dorośli jakoś nie podzielają jej entuzjazmu, prowokując pytanie:

Czemu na mnie tak patrzycie
i zdziwione macie miny?
Czyście nigdy nie widzieli
niewidzialnej plasteliny?[20]

Dążenie do rozpoznania własnych emocji, odczuć i pragnień jest jednym z najistotniejszych tematów w poezji Danuty Wawiłow. Jedna z jej bohaterek w tych poszukiwaniach zbliża się do granicy absurdu, pytając:

Od samego dzisiaj rana
czegoś mi się chce…
Nie cukierka, nie banana –
może piasku, może siana
albo nawet – nie wiem sama –
muchy tse tse?[21]

W poezji Ewy Szelburg-Zarembiny znaleźć można zarówno model wyodrębnienia, dla którego charakterystyczne jest objaśnianie funkcjonowania świata w sposób alogiczny, lecz zgodny z dziecięcą wyobraźnią, ożywiającą domowe sprzęty i nadającą zwierzątkom ludzkie cechy, jak i model odosobnienia, w którym skala wartości (zwłaszcza estetycznych) dziecka i dorosłego zupełnie się rozmijają (dziewczynka z wiersza Szelburg-Zarembiny chce się jak najszybciej „nauczyć literek", których kształty wycięte z tektury przechowuje w wyścielanym pudełku, „bo pudełko potrzebne na sznurki"). Ponad nimi dominuje jednak pragnienie porozumienia, które w relacji z dorosłymi czy rówieśnikami wydaje się niemożliwe do zrealizowania. Muszą ich zastąpić postaci zmyślone lub byty poddane personifikacji. Wypracowanie modelu porozumienia

[19] D. Wawiłow, *Niewidzialna plastelina*, w: *Opowieści domowe*, dz. cyt., s. 86.
[20] Tamże.
[21] D. Wawiłow, *Czego mi się chce?*, w: *Opowieści domowe*, dz. cyt., s. 101.

(czyli takiego funkcjonowania instancji nadawczo-odbiorczych, w którym „ja" liryczne demonstruje tożsamość w pełni ukształtowaną i świadomą siebie w relacji z innymi, ale bez potrzeby utożsamienia z nimi, budowania wspólnoty czy potwierdzania swej odrębności poprzez opozycje i konflikty) wydaje się możliwe właśnie w nurcie dziecięcej poezji dziewczęcej.

Poeta to dziecko świadome. Wybiera z mowy dziecka to, co ma ładunek poetyckości. Poetka – to ponadto dziewczynka świadoma. Wybiera z mowy (wyobraźni, zachowań) dziewczynki to, co sprzyja kształtowaniu poczucia tożsamości i niezależności myślenia. Polska poezja dla dzieci mocą swego edukacyjnego i estetycznego oddziaływania sprawi, że nie tylko bohaterkom lirycznym, które zabierały głos w przywołanych tu utworach, ale także dziewczynkom-czytelniczkom z pewnością nie przydarzy się to, co przytrafiło się małej Lusi, bohaterce książki Gro Dahle i Sveina Nyhusa: była ona tak grzeczna, że stała się niewidzialna i zniknęła, a samą siebie odnalazła dopiero, gdy zaczęła wrzeszczeć i przestała wpisywać się w stereotyp grzecznej dziewczynki[22].

[22] G. Dahle i S. Nyhus, *Grzeczna*, Warszawa 2011.

Marta Wiatrzyk-Iwaniec

O Nowej Kobiecie w mniej znanej prozie międzywojennej[1]

Koniec wieku XIX i początek wieku XX to okres zawrotnych przemian społeczno-obyczajowych i emancypacyjnych, w wyniku których pojawiły się nowe projekty kobiecości, a wśród nich Nowa Kobieta (ang. *New Woman*). W Wielkiej Brytanii po raz pierwszy została oficjalnie zdefiniowana przez Sarah Grand w 1894 roku w artykule *The New Aspect of the Woman Question* opublikowanym w „The North American Review"[2], lecz nie była wyłącznie lokalnym konstruktem angielskim – przekroczyła granice państwowe, a nawet kontynentalne. Angelique Richardson słusznie ujmuje tę figurę w kategoriach „fenomenu transatlantyckiego"[3]. Swoistość kontekstu kulturowo-historycznego[4] miała wpływ na odmien-

[1] W artykule wykorzystałam niektóre wątki i fragmenty mojej rozprawy doktorskiej zatytułowanej *Fenomen Nowej Kobiety w polskiej literaturze, prasie kobiecej i publicystyce literackiej przed rokiem 1939 (z uwzględnieniem kontekstów angielskich)*, Poznań 2013.

[2] A. L. Ardis, *New Women, New Novels: Feminism and Early Modernism*, New Brunswick 1990, s. 6 [online], www.questia.com [dostęp: 15.08.2010]. Sarah Grand jest autorką powieści *The Heavenly Twins* (1893), uważaną za prototypową powieść nowokobiecą, która nawiązuje do schematu *Entwicklungsroman*.

[3] A. Richardson, *The birth of national hygiene and efficiency: women and eugenics in Britain and America 1865–1915*, w: *New Woman Hybridities: Femininity, Feminism and International Consumer Culture, 1880–1930*, red. A. Heilmann, M. Beetham, London 2004, s. 243.

[4] M. Kazue, *The New Woman in Japan: radicalism and ambivalence towards love and sex*, w: *New Woman Hybridities: Femininity, Feminism and International Con-*

ność Nowej Kobiety w obrębie poszczególnych kultur. Wspólny jednakże wydaje się rdzeń nowokobiecości, który można zawęzić do kilku synonimów: wyzwolenie, wyswobodzenie, uwolnienie, uniezależnienie, emancypacja. Należałoby w tym miejscu zrobić przypis, że nie bez znaczenia dla kształtowania się nowego projektu kobiecości pozostaje działalność ruchów emancypacyjnych, jednakże, jak pisze Gail Cunningham, Nowa Kobieta jest konstruktem autonomicznym, niezależnym od trendów ideologicznych, o czym świadczy radykalizm jej przekonań wybranych na drodze osobistego doświadczenia, a nie w wyniku przynależności do jakiegoś stowarzyszenia czy organizacji[5].

Figura Nowej Kobiety ilustruje zmieniającą się rolę kobiety w społeczeństwie i rodzinie. W Wielkiej Brytanii *New Woman* stanowiła w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku znaczny trzon dysput i polemik literackich oraz publicystycznych, wzbudzając zarówno kontrowersje, jak i aplauz. Można śmiało zaryzykować stwierdzenie, że wystąpienie Grand nie tyle zainicjowało rozważania na temat nowego modelu kobiecości, ile zwerbalizowało już istniejący w społeczeństwie od pewnego czasu temat (literackim manifestem nowokobiecości była chociażby powieść George'a Gissinga *The Odd Women* wydana rok wcześniej czy opublikowane w 1883 roku dzieło *The Story of an African Farm* Olive Schreiner prezentujące nowy model kobiecości). Grand otworzyła debatę, która zaangażowała znaczne rzesze czołowych przedstawicieli angielskiej literatury tamtego okresu. Nowa Kobieta stała się tematem jeśli nie pierwszoplanowym, to na pewno newralgicznym.

Na gruncie polskim u schyłku XIX wieku nowokobiecość zaistniała w słabszym natężeniu w publicystyce i literaturze. Owszem, kreację Nowej Kobiety znajdujemy już w epoce Młodej Polski w dwóch powieściach z 1911 roku: *Orły* Alicji Szamoty oraz *Kobieto, puchu mar-*

---

sumer Culture, 1880–1930, red. A. Heilmann, M. Beetham, London 2004, s. 204. Dla przykładu: w Japonii Nowa Kobieta wcale nie pojawiła się w związku z ruchem sufrażystek, co więcej – ważne dla niej były kwestie małżeństwa powiązane z miłością romantyczną oraz zachowanie dziewictwa, które stanowiło dla niej wartość poświadczającą autonomię i możliwość samostanowienia o swoim ciele (zob. M. Kazue, dz. cyt., s. 207, 216). Powyższy przykład ilustruje jedną z wielu ambiwalencji związanych z figurą Nowej Kobiety.

[5] Zob.: G. Cunningham, *The New Woman and the Victorian Novel,* London 1978, s. 10.

ny… Emmy Jeleńskiej, a nowokobieca problematyka pojawia się w wybranych powieściach Gabrieli Zapolskiej. Na gruncie publicystycznym i krytycznoliterackim o nowym modelu kobiety pisali m.in.: Teodor Jeske-Choiński, Maria Turzyma, Wincenty Kosiakiewicz oraz Ludwika Jahołkowska-Koszutska, ale wyraźny rozkwit idei nowokobiecych nastąpił dopiero w Dwudziestoleciu międzywojennym, co wyraźnie zaznacza Ewa Kraskowska, gdy pisze o walce o Nową Kobietę w krytyce literackiej i powieściopisarstwie Juliusza Kadena-Bandrowskiego[6].

Nowa Kobieta znalazła swoje miejsce zarówno na polskim parnasie literackim, jak i jego obrzeżach. W pisarstwie głównego nurtu motywy i epizody nowokobiece odnajdujemy m.in. u Juliusza Kadena-Bandrowskiego, Ireny Krzywickiej, Zofii Nałkowskiej, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, ale także, na co szczególnie chciałabym zwrócić uwagę, pojawiły się one w twórczości mniej znanej, niepozornej, niekiedy mniej poważanej, w tym także w literackim obiegu popularnym. Przykładem jest tetralogia Tadeusza Dołęgi-Mostowicza, którą Józef Rurawski słusznie nazywa „mini-cyklem powieści emancypacyjnych"[7]. Szczególnie wyraziste portrety nowoczesnych kobiet Dołęga-Mostowicz naszkicował w *Trzeciej płci* (1934). Spośród pisarek postać Nowej Kobiety niezwykle sugestywnie nakreśliła Michalina Domańska w *Małżeństwie Zygmunta Kietlicza* (1925), Janina Brzostowska w utworze z tezą zatytułowanym *Kobieta zdobywa świat* (1937) oraz Maria Morozowicz-Szczepkowska w kilku swoich dramatach i mniej znanej powieści romansowej *Twarz w lustrze* (1935)[8]. Wśród męskich nazwisk na uwagę zasługuje Włodzimierz Perzyński, który podążał za międzywojennymi trendami światopoglądowymi, ilustrując w jednej ze swych powieści ideę popularnego w Dwudziestoleciu „małżeństwa koleżeńskiego". Lista nazwisk z pew-

[6] Zob.: E. Kraskowska, *Juliusza Kadena-Bandrowskiego walka o Nową Kobietę*, w: *Lektury płci. Polskie (kon)teksty*, red. M. Dąbrowski, Warszawa 2008.

[7] J. Rurawski, *Tadeusz Dołęga-Mostowicz*, Warszawa 1987, s. 245. Do cyklu związanego z tematyką emancypacyjną zaliczane są cztery powieści: *Trzecia płeć* (1934), *Świat pani Malinowskiej* (1934), *Złota Maska* (1935) i *Wysokie Progi* (1935).

[8] Chcąc uniknąć powtórzeń, konstrukt Nowej Kobiety w twórczości Marii Morozowicz-Szczepkowskiej traktuję tutaj lakonicznie, gdyż szczegółowo omawiam go w artykule *Figura Nowej Kobiety w międzywojennej twórczości Marii Morozowicz-Szczepkowskiej*, w: *Czytanie Dwudziestolecia*, red. E. Hurnik, E. Wróbel, t. 2, Częstochowa 2012, s. 227–241.

nością nie zamyka się w tym miejscu, lecz przywołani literaci i literatki pozwolą naszkicować wielowymiarowość wizerunku Nowej Kobiety w polskiej twórczości.

Wymienione wyżej utwory obracają się zasadniczo wokół trzech motywów: macierzyństwa, małżeństwa i pracy kobiecej, rozumianej szeroko – jako działalność zarobkowa, społeczna, artystyczna czy wreszcie jako sposób na samorealizację. Macierzyństwo i małżeństwo stosunkowo często stanowią dla Nowej Kobiety wyzwanie kolidujące z chęcią samospełnienia i życia dla samej siebie. We wzorcu anglosaskim niezwykle wyraźnie akcentowano problem patriarchalnego małżeństwa, które ograniczało kobietę. W tym wypadku *New Woman* albo rezygnowała więc z zamążpójścia i wybierała celibat, jak Rhoda Nunn z powieści George'a Gissinga *The Odd Women*, albo pozostawała w wolnym związku, jak Hermina Barton z *The Woman Who Did*, uważając zalegalizowane małżeństwo za instytucję przyczyniającą się do degradacji kobiety, albo – i to jest trzecia możliwość – zdobywała samoświadomość dopiero w trakcie małżeństwa, co niejednokrotnie inicjowało wewnętrzny kryzys. Warto się w tym miejscu zatrzymać i bliżej przyjrzeć nakreślonej przez Kate Chopin w *Przebudzeniu* prototypowej Nowej Kobiecie, która będzie stanowić punkt odniesienia dla późniejszych rozważań.

Edna Pontellier, protagonistka powieści, próbuje wyzwolić się z konwenansów społeczno-obyczajowych kultury patriarchalnej[9]. Katalizatorem w odkrywaniu prawdy o własnej indywidualności staje się dla bohaterki romans. Edna chce „zrzucić z siebie jarzmo małżeńskiej uległości"[10], nudzi ją życie rodzinne, zaczyna rozumieć, że dzieci nie są dla niej najważniejsze, powoli przebudza się, jak to określa, do „bycia sobą": „Potrafię zrezygnować z tego, co nie jest ważne; mogę oddać pieniądze, mogę oddać życie dla dzieci, lecz nie zrezygnuję z siebie. Nie umiem tego powiedzieć jaśniej, chodzi o coś, co dopiero zaczynam sobie uświadamiać, co się dopiero przede mną odsłania"[11]. Mąż Edny, zauważywszy zmianę w zachowaniu żony, upomina ją za lekceważenie obowiązków małżeńskich, a także zarzuca jej zuchwałość i nieustępli-

---

[9] Zob.: L. Aleksandrowicz-Pędich, *„Przebudzenie": Kate Chopin i początki nowego obrazu kobiety w literaturze amerykańskiej*, w: *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska, M. Kochanowski, Białystok 2002, s. 326–327.

[10] K. Chopin, *Przebudzenie*, Warszawa 1992, s. 98.

[11] Tamże, s. 60.

wość – cechy stereotypowo uważane za niekobiece. Metamorfozę żony uznaje za aberrację: „Widział wyraźnie, że przestała być sobą. To znaczy – nie był w stanie dostrzec, że dopiero teraz właśnie stawała się sobą, że pozbywała się coraz skuteczniej owej osobowości nieautentycznej, która niby strój jakiś ubierała dla świata”[12]. Pojawia się tutaj typowy dla literatury nowokobiecej motyw porzucania „starego ja” na rzecz odkrywania nowej tożsamości, która ze społecznego punktu widzenia graniczyła z maskulinizacją, gdyż niejednokrotnie wiązała się z zachowaniami zwyczajowo przypisywanymi mężczyźnie. Edna kwestionuje wartość małżeństwa, chcąc się wyswobodzić spod władzy męża. Wewnętrzny konflikt potęguje fakt posiadania dzieci. Bohaterka twierdzi, że macierzyństwo wchłania i przydusza kobiecą indywidualność, dlatego nie utożsamia się z kobietą-matką:

> Kobiety-matki zdawały się przeważać tego lata na Grand Isle. Łatwo można je było rozpoznać – krążące z opiekuńczo rozpostartymi skrzydłami, gdy tylko jakieś niebezpieczeństwo, prawdziwe lub wyimaginowane, zagrażało ich cennemu potomstwu. Były to kobiety, które ubóstwiały swoje dzieci, czciły swych mężów i uważały za święty przywilej wyzbycie się wszelkiej indywidualności w zamian za skrzydła anioła stróża”[13].

Wspomniany romans inicjuje tytułowe przebudzenie Edny na wielu poziomach, łącznie ze sferą seksualną. Bohaterka dokonuje autorefleksji i uzmysławia sobie własne pragnienia. W tej wewnętrznej wędrówce ku samoświadomości wspiera ją starsza przyjaciółka. Role duchowych mistrzyń w literaturze nowokobiecej często pełniły wiekowe i doświadczone życiowo kobiety. W *Przebudzeniu* bohaterka-mentorka stara się umocnić Ednę, a zarazem przestrzec przed następstwami wykroczenia przeciw konwenansom, o czym wspomina sama protagonistka:

> No więc na przykład dzisiaj objęła mnie na pożegnanie i poklepała po plecach mówiąc, że chce sprawdzić, czy mam mocne skrzydła. „Ptak, który pragnie wzbić się ponad niziny tradycji i przesądów, musi mieć mocne skrzydła. Żałosny to widok, gdy okaleczone i wyczerpane pisklę wraca na ziemię”[14].

---

[12] Tamże, s. 71.
[13] Tamże, s. 13.
[14] Tamże, s. 102.

Ostatecznie bohaterka powieści Kate Chopin okazuje się zbyt słabym „pisklęciem", aby podźwignąć nową samoświadomość oraz społeczne konsekwencje swojego wyboru, a ponieważ nie umie poświęcić siebie dla dzieci, ucieka w samobójstwo[15].

Pojawiają się zatem w utworze elementy, dzięki którym został on zaklasyfikowany jako powieść o *New Woman*[16]: proces odkrywania własnej osobowości, seksualności oraz kobiecej indywidualności, pragnienie wyemancypowania się spod mężowskiej (lub męskiej, jeśli kobieta nie jest zamężna) hegemonii i macierzyńskich powinności, konflikt wewnętrzny, poszukiwanie oparcia w starszej bohaterce-mentorce, opcjonalnie samobójstwo. Wszystkie te motywy sprowadzają się do pragnienia uzyskania niezależności emocjonalnej oraz swobody obyczajowej. Warto w tym miejscu wspomnieć o jeszcze dwóch innych motywach, które nie pojawiają się w *Przebudzeniu*, ale są fundamentalne dla innych utworów o Nowej Kobiecie – niezależności materialnej oraz niezależności intelektualnej, zdobywanej dzięki uświadamiającej funkcji lektury. Praca zarobkowa stanowi ważny pierwiastek na drodze kobiecej emancypacji, gdyż umożliwia życie w pojedynkę i nie „skazuje" wyłącznie na małżeństwo, zaś lektura „pism zakazanych" prowadzi ku samoświadomości, czyli ku emancypacji umysłowej.

---

[15] Motyw samobójstwa wydaje się typowym rozwiązaniem w anglojęzycznej literaturze nowokobiecej. Zachodnia bohaterka wybiera rozwiązanie samozagłady jako formę sprzeciwu wobec zastanych konwencji, społecznych uprzedzeń lub jako jedyne rozwiązanie swojej tragicznej sytuacji. Należy jednak podkreślić, że nie wszystkie powieści o *New Woman* tak dramatycznie rozwiązują konflikt pomiędzy „ja" – świat konwenansów. W polskiej literaturze, jak dotąd, nie odnotowałam faktu samobójczego nowokobiecej bohaterki.

[16] Zdaję sobie sprawę z trudności, jaką nastręcza próba ujęcia powieści nowokobiecej w ramy. Niełatwo mówić o jednoznacznych, niezmiennych i rygorystycznie zakreślonych wyróżnikach powieści o Nowej Kobiecie, przeciwnie – zdaje się ona wymykać kategoryzacji, gdyż cechuje ją wieloaspektowość i wielopłaszczyznowość. Przykładowo, bohaterka może przeżywać konflikt w kwestii macierzyństwa, ale może też być z tym faktem pojednana. Może pozostawać w szczęśliwym związku z mężczyzną (wolnym związku) albo też chcieć się wyswobodzić z małżeńskich zobowiązań. Podobnych ambiwalencji jest wiele i trudno tutaj mówić o jednym schemacie fabularnym. W próbie uchwycenia właściwości powieści nowokobiecej naczelną rolę odgrywa emancypacja kobiecego „ja" na płaszczyźnie tożsamościowej, seksualnej, rodzinnej, społecznej, politycznej, zawodowej.

Mając na uwadze powyższe komponenty, należałoby się przyjrzeć, w jaki sposób zaistniały one w polskim projekcie o Nowej Kobiecie. Na plan pierwszy wysuwa się macierzyństwo oraz małżeństwo. W dziewiętnastowiecznej mentalności obyczajowej oba elementy były nierozłącznie splecione – macierzyństwo stanowiło naturalną konsekwencję wynikającą z biologii, świadczyło o wartości kobiety i jej przeznaczeniu oraz realizowało się w małżeństwie. To, co do schyłku wieku XIX uważano za naturalne powołanie kobiety, zostało poddane rewizji na przełomie wieków. Niebagatelny wpływ na przemiany światopoglądowe miał ruch sufrażystek, działalność feministek, a ostatecznie cezura wojenna. Pierwsza wojna światowa znacząco zmodyfikowała role społeczne pełnione przez kobietę i w dużej mierze przyczyniła się do sfinalizowania nowego modelu kobiecości. W polskiej publicystyce i literaturze pojawił się nawet podział na kobietę przedwojenną, „wczorajszą" i kobietę powojenną, nowoczesną. Dla tej ostatniej osią zainteresowania nie był już ani mężczyzna, ani dziecko, lecz ona sama, na co utyskuje tytułowy bohater powieści Michaliny Domańskiej zatytułowanej *Małżeństwo Zygmunta Kietlicza*. Protagonista porzuca kobietę-anioła dla „bardzo sympatycznego typu kobiety nowej"[17], lecz jego małżeństwo szybko się rozpada, gdyż żona nie spełnia standardów kobiety przedwojennej. Dla pani Kietliczowej większe znaczenie ma samodzielne życie, niezależność materialna i praca niż macierzyństwo. Bohaterka w pewnym momencie wyznaje: „Nie wierzę dziś w żadne fundusze, wierzę tylko w pracę. Sama pracuję i nie przestanę pracować, a tylko na tem oprzeć przyszłość można"[18]. I zaraz się usprawiedliwia: „Tak odmienne są dziś warunki bytu, że musimy niektóre, przestarzałe formy odrzucić"[19]. Bohaterka odstaje od wzorca kobiety-bluszczu „kobieciątka przytulnego, przylepnego, które świat cały widzi w kochanym człowieku"[20]. Odsunięcie macierzyństwa z powodów zawodowych na bliżej nieokreślony czas oraz poświęcenie się zagadnieniom społecznym kończy się kryzysem małżeńskim, a w konsekwencji rozstaniem państwa Kietliczów. Nowa Kobieta występuje w powieści Domańskiej na zasadzie opozycji do kobiety „wczorajszej", przedwojennej i prezentuje nową jakość, odmienną od dotychczas

[17] M. Domańska, *Małżeństwo Zygmunta Kietlicza*, Zamość 1925, s. 17.
[18] Tamże, s. 66.
[19] Tamże, s. 67.
[20] Tamże, s. 77.

uznawanej. Motyw wartościowania tej jakości będzie obecny głównie w powieściach o nachyleniu konserwatywnym, do czego przyjdzie powrócić przy okazji omawiania twórczości Tadeusza Dołęgi-Mostowicza.

Podobnie bohaterki z utworów Marii Morozowicz-Szczepkowskiej przypisują kluczową rolę pracy. Rozczarowanie związkiem z mężczyzną popycha je w kierunku działalności zawodowej (*Sprawa Moniki*, *Milcząca siła*) bądź artystycznej (*Twarz w lustrze*). Dramatopisarka chce, aby jej protagonistki żyły w świecie bez mężczyzn. *Sprawa Moniki* jest repliką na *Dom kobiet* Zofii Nałkowskiej – dzieło surowo ocenione przez Morozowicz-Szczepkowską:

> Z tej sztuki wyszłam wyjątkowo wzburzona. Jak to? Ta galeria kwękających, niedołężnych, bezapelacyjnie poddanych supremacji męskiej bab ma reprezentować tak przecież silny genetycznie świat kobiet? Czyż mają one być tylko narzędziem do płodzenia, niczym więcej? Zerwał się we mnie protest, któremu dałam nazwę: *Sprawa Moniki*[21].

Joanna Godlewska tak pisze o *Sprawie Moniki*: „Tutaj Morozowicz-Szczepkowska odrzuca model »kobieta-bluszcz«, a w zamian proponuje inny: »kobieta bez mężczyzny«"[22]. Anna, główna bohaterka utworu, zostaje wykreowana na wzór Nowej Kobiety. Żyje zgodnie z przekonaniem, że nie należy uzależniać swojego szczęścia od mężczyzny, lecz „entuzjazm kłaść w robotę, nie w człowieka"[23], ponieważ „miłość nie może być sprawą jedyną, lecz jedną ze spraw ważniejszych"[24]. Ponad miłością Anna stawia własne „ja", gdy wyznaje: „pionem moralnym jest poczucie własnej wartości. Gubi go i depce kobieta, zatracając się w mężczyźnie! Mężczyzna nigdy nie zatraci się tyle w kobiecie, aby mógł zapomnieć o sobie samym. W tem jego siła i jego zwycięstwo. … Gdy kobieta tę prawdę zrozumie – opanuje świat"[25]. Uniezależnienie się od mężczyzny Anna upatruje w oddaniu się pracy[26].

---

[21] M. Morozowicz-Szczepkowska, *Z lotu ptaka. Wspomnienia*, Warszawa 1968, s. 227.

[22] J. Godlewska, *Sprawa Morozowicz-Szczepkowskiej*, „Scena" 1984, nr 2, s. 19–20.

[23] M. Morozowicz-Szczepkowska, *Sprawa Moniki*, Warszawa 1933, s. 22.

[24] Tamże, s. 45.

[25] Tamże.

[26] Anna Pekaniec dopatruje się w sztuce nawiązań do tezy Virginii Woolf o konieczności posiadania przez kobietę symbolicznego własnego pokoju (zob.: A. Pekaniec, *Piórem aktorki. Działalność literacka Marii Morozowicz-Szczepkowskiej*, w: *Dwu-*

Inaczej o powiązaniu pracy z życiem rodzinnym pisze Janina Brzostowska. Powieść *Kobieta zdobywa świat* wydaje się wyjątkiem na tle większości utworów o Nowej Kobiecie z tego względu, iż główna bohaterka potrafi połączyć rzeczywistość rodzinną z zawodową, a nadto cieszy się satysfakcjonującą relacją małżeńską, co stanowi rzadkość w literaturze nowokobiecej:

> Nie miała natury ciasnej – przeciwnie, zbyt bujną, zbyt namiętną, by mogło jej wystarczyć życie choćby najszczęśliwsze w kręgu domowych tylko zajęć. Nie ograniczenie życia, nie zwężanie go do kuchni i dzieci lub pracy zawodowej jedynie, ale wzbogacanie go, dążenie do pełni było jej wrodzone. Pragnęła zawsze pracy samodzielnej, pragnęła też nie pozostawać w tyle za pionierkami postępu ludzkości[27].

Ewa Roszańska wierzy, że wyzwolenie kobiety będzie szło w parze z przebudową ustroju społecznego dzięki temu, iż kobieta staje się najpierw „dobrą żoną, dobrą matką"[28], a potem wstępuje w „szeregi budowniczych jutra"[29], a nie w odwrotnej kolejności lub nawet zamiast spełniania funkcji rodzinnych. Jednocześnie, chociaż Ewa odczuwa satysfakcję z pełnienia obowiązków gospodyni domowej, zdaje sobie sprawę, że nie jest to jedyna droga dla kobiety, wręcz przeciwnie:

> Nieraz […] marzyła, że kiedyś kobiety […] uwolnią się od przymusu zajmowania się indywidualnymi „ogniskami domowymi", przynajmniej te z nich, które żadnych w tym kierunku ani chęci, ani zdolności nie posiadają, a pracują w innych zupełnie dziedzinach. Wówczas – myślała – dzisiejsza, zazwyczaj czternastogodzinna praca kobiety, zajętej i w domu, i poza domem, stanie się przykrą przeszłością, mitem epoki niewolnictwa. Bo nie dla pracy na szerszą zakrojonej skalę, ale dla kilku garnków, postawionych na ołtarzu pieca, owego symbolu niewolnictwa, zabiera się jej dziś najpiękniejsze godziny życia, uczy zgryźliwości i niszczy nerwy[30].

---

dziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918–1939. Z antologią, red. E. Graczyk, M. Graban-Pomirska, K. Cierzan, P. Biczkowska, Kraków 2011, s. 47).

27 J. Brzostowska, *Kobieta zdobywa świat*, Warszawa 1937, s. 213.

28 Tamże, s. 253.

29 Tamże.

30 Tamże, s. 188.

Przywołanie wątku niewolnictwa kobiety w obrębie „ogniska domowego" oraz dopuszczenie wizji kobiety, która może nie być zainteresowana czynnościami gospodarskimi, zadaje kłam poglądowi o jej „naturalnych" inklinacjach – niewątpliwie w podanym fragmencie pobrzmiewają tezy emancypacyjne. U Brzostowskiej Nowa Kobieta wyjątkowo dobrze łączy predyspozycje prorodzinne z działalnością zawodową, co może być podyktowane faktem, że cała powieść ma charakter tendencyjny i stanowi ilustrację doktryny marksistowskiej, a znaczące tytuły rozdziałów powieści: *Miłość, praca, czy to już wszystko?* oraz *Ponad miłość* wskazują, iż istnieje inna naczelna zasada organizująca życie niż miłość czy praca zawodowa. Utwór realizuje tezę, iż doskonałe spełnienie kobieta osiąga najpierw w życiu osobistym jako żona i matka, a następnie w szerszym sensie, społeczno-globalnym, gdy może pomagać innym, czyli gdy wychodzi ze sfery prywatnej w publiczną.

Powieść Brzostowskiej prezentuje również model „małżeństwa nowożytnego"[31], w obrębie którego Nowa Kobieta ma możliwość odnalezienia satysfakcjonującego miejsca. W tym projekcie relacja małżeńska przełamuje wzorzec patriarchalny i opiera się na partnerstwie między nowoczesnym mężczyzną a nowoczesną kobietą. Wizja „małżeństwa nowożytnego" przede wszystkim uwzględnia samodzielny wybór partnera, wzajemną więź uczuciową i, co ważne, fascynację erotyczną. Zasadniczy element stanowi założenie, że małżonkowie pozostawiają sobie przestrzeń na rozwój osobistych talentów i zdolności w myśl zasady, że małżeństwo i rodzicielstwo nie są ostateczną i jedyną rolą w życiu współczesnej kobiety. Partnerstwo mężczyzny i kobiety wyraża się we wspólnocie ideałów i wspieraniu indywidualnych aspiracji kobiety, szczególnie dotyczących wykształcenia, ponieważ ważna jest dla niej perspektywa wejścia na rynek pracy umysłowej. Wszystkie te założenia realizuje powieść Domańskiej, podkreślając aspekt samorealizacji bohaterki, która zrobiła doktorat i podjęła pracę na uczelni, realizując postulat niezależności intelek-

---

[31] Pojęcie „małżeństwa nowożytnego" Anna Żarnowska rekonstruuje i rozwija na podstawie listów Kazimierza Kelles-Krauza do swojej narzeczonej Marii Goldsteyn (zob.: A. Żarnowska, *Schyłek wieku XIX – kształtowanie się modelu małżeństwa partnerskiego*, w: *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, t. VIII, Warszawa 2004, s. 287–295).

tualnej, a nadto szczęśliwie łącząc działalność zawodowo-umysłową z powinnościami rodzinnymi:

> Ewa nie mogła samej tylko wiedzy przyrodniczej się poświęcić. Musiała także prowadzić gospodarstwo domowe i zajmowała się wychowaniem syna. Pewną ściśle określoną liczbę godzin poświęcała również nauce, której zawsze pozostałą wierną: była asystentką na tym samym Uniwersytecie, na którym obecnie wykładał Krzysztof. Mimo tylu zajęć okazała się doskonałą matką i niezłą gospodynią. Teraz dopiero przydała jej się wrodzona pracowitość: na wszystko musiała znaleźć czas[32].

Powieść zawiera liczne postulaty potwierdzające nowokobiecy światopogląd w odniesieniu do małżeństwa. Ewa Roszańska od samego początku utworu jest wyrazicielką tezy o niezależności[33], przeciwstawia się zasadzie podwójnej moralności, bazującej na błędnym, według niej, przeświadczeniu o monogamii kobiet i poligamii mężczyzn[34], jest zwolenniczką równego podziału przywilejów i obowiązków pomiędzy obu płciami.

Kwestii nowoczesnego podejścia do małżeństwa poświęcił także uwagę Włodzimierz Perzyński w powieści *Klejnoty* (1930), kreśląc kreację Nowej Kobiety, która nie odrzuca małżeństwa, jak bohaterki Morozowicz-Szczepkowskiej, lecz poślubia mężczyznę, ale na zasadach przez siebie podyktowanych i zbieżnych z międzywojenną koncepcją „małżeństwa koleżeńskiego" sędziego Bena Lindsey'a[35]. Nowoczesność

---

32 J. Brzostowska, dz. cyt., s. 187.

33 „Nie chcę być utrzymanką nawet najbardziej kochanego mężczyzny" (J. Brzostowska, dz. cyt., s. 20).

34 Ilustruje to wypowiedź bohaterki: „[mężczyźni – M.W.I.], aby jednak zachować swe przywileje, mówią, opierając się rzekomo na podstawach fizjologii i psychologii, że mężczyzna jest poligamiczny, a kobieta monogamiczna! Jest to ta sama, na wygodnym oszukiwaniu kobiet oparta moralność, którą stosowali przez wieki, tylko obecnie występuje ona w formie nie zakazu, ale fikcyjnej wiedzy. Natura, w której wszystko jest tak celowe, miałaby stworzyć tak niedobraną parę: poligamicznego mężczyznę i monogamiczną kobietę?" (J. Brzostowska, dz. cyt., s. 108–109).

35 Projekt „małżeństwa koleżeńskiego" był żywo dyskutowany na łamach prasy międzywojennej. Zob. m.in.: [L. R.], *W poszukiwaniu nowych form małżeństwa. Projekt sędziego Ben-Lindsey'a. Krytyczne przyjęcie Europy*, „Kobieta Współczesna" 1929, nr 27, s. 6–7; J. E. Skiński, *Życie ułatwione – po tamtej stronie*, „Wiadomości Literackie" 1932, nr 10, s. 1; P. Hulka-Laskowski, *W walce o reformę seksualną*, „Wiadomości Literackie" 1932, nr 2, s. 3.

tego projektu polegała na zawarciu formalnego związku przy jednoczesnym braku wzajemnych zobowiązań, a zatem odrębności finansowej, mieszkaniowej oraz majątkowej. Ważnym punktem w koncepcji Lindsey'a była idea świadomego macierzyństwa, a nawet bezdzietność. Wszystkie te postulaty wydaje się realizować protagonistka powieści Perzyńskiego.

Główna bohaterka powieści *Klejnoty*, Kasia Olecka, ucieka ze swojej sfery społecznej, jak sama ją określa, od „głupich snobów, przeżytków szlachetczyzny, idiotycznej arystokracji"[36] do prostych ludzi, oddając się pasji pracy. Młoda bohaterka wyznaje, że początkowo nie myśli o małżeństwie, gdyż namiętnością jest dla niej praca[37], z czasem jednak decyduje się na zamążpójście. Przed ślubem ustanawia w rozmowie z narzeczonym zasady, na których ma się opierać ich związek. Kasia chce zatem, aby małżeństwo nie kolidowało z dotychczas obraną przez nią formą życia i zamierza w dalszym ciągu pracować na siebie, a nie być na utrzymaniu męża: „Właśnie ja nie chcę uważać miłości za towar, który ma jakąkolwiek cenę handlową"[38]. Gdyby miała mieszkać w domu męża, wolałaby płacić mu za utrzymanie. Olecka chce świadomie pokierować macierzyństwem, czyli w pierwszej kolejności zaoszczędzić pieniądze, za które będzie mogła utrzymać siebie i dziecko tuż po porodzie oraz w trakcie wychowywania potomka. Nie oczekuje, by Tarniński porzucał dla niej posadę, ponieważ, jak wyznaje, pogardzałaby mężczyzną, który dla kobiety poświęca wszystko. Takiego samego podejścia wymaga od niego. Ostatecznie praca wymusza na Tarnińskich oddzielne zamieszkanie, zatem małżonkowie widują się na weekendy, ale rozstanie pogłębia ich więź. Wyliczone przez Kasię zasady odpowiadają jej mężowi, który porównuje żonę do drogocennego skarbu: „Ponieważ pochodzę z rodziny jubilerów, więc umiem odróżniać biżuterię od klejnotów. Mnie los dał klejnot"[39].

Pomimo twórczego podejścia do wątku nowokobiecego, nie udało się Perzyńskiemu uniknąć pułapki stereotypu, jaki towarzyszy wizerunkowi kobiety niezależnej, a który na Zachodzie ilustruje pewna rycina feminizującej portrecistki Nell Brinkley zatytułowana *Clothes Don't Al-*

[36] W. Perzyński, *Klejnoty*, Kraków 1957, s. 341.
[37] Tamże, s. 339.
[38] Tamże, s. 387.
[39] Tamże, s. 419.

ways Make the Woman[40]. Motto umieszczone na ilustracji, będące jednocześnie tytułem – „ubranie nie zawsze czyni kobietę" – jednoznacznie celuje w podważenie stereotypu kobiety wyemancypowanej. Rysunek przedstawia dwie niewiasty – atrakcyjna, piękna i zadbana dama jest uosobieniem anioła ogniska domowego i w tradycyjnym rozumieniu kwintesencją kobiecości, zaś nieatrakcyjna panna w szpecących binoklach i niemodnej sukni po prawej stronie zdaje się reprezentować skrzydło sufrażystek. Po bliższym oglądzie okazuje się jednak, że to właśnie ona pochłonięta jest lekturą romansu, zaś atrakcyjna niewiasta zaczytuje się w dysputach na tematy polityczno-ekonomiczne, co obala panujący mit, jakoby kobieta niezależna i wyzwolona była brzydką i zmaskulinizowaną kreaturą, a oddana rodzinie – wcieleniem anielskości. Do podobnego stereotypu odwołuje się Perzyński, gdy kreśli wizerunek Kasi Oleckiej jako kobiety co prawda niezależnej i materialnie, i emocjonalnie, i intelektualnie, lecz zewnętrznie zaniedbanej, wręcz niechlujnej.

Świadomość dochodzenia do istoty własnej kobiecości odbywa się u bohaterek polskich na różnych etapach życia. Ewa Kraskowska, odwołując się do tezy o trzech okresach przesileń w kobiecej biografii (okres dorastania, przejścia do wieku średniego oraz starości) i analizując liczne utwory z kanonu literatury kobiecej, konkluduje, że kryzys tożsamości przypada u kobiety najczęściej wówczas, „kiedy »relacyjny«, a determinujący ją układ, ulega rozluźnieniu, kiedy, mówiąc językiem codzienności, nareszcie, często wskutek faktycznego rozpadu więzów rodzinnych, przestaje się ona zajmować innymi i ma czas pomyśleć o sobie"[41]. Kobieta, dotychczas skoncentrowana na relacjach personalnych, odwraca się ku swojemu wnętrzu, aby dokonać rozrachunku i poszukać rdzenia „ja". Taki kryzys przechodzi przykładowo pani Ramsey z powieści Virginii Woolf *Do latarni morskiej*, wspomniana bo-

[40] Rysunek pochodzi z: T. Robbins, *The day of the girl: Nell Brinkley and the New Woman*, w: *New Woman Hybridities: Femininity, Feminism and International Consumer Culture, 1880–1930,* red. A. Heilmann, M. Beetham, London 2004, s. 186. Źródło pierwotne, z którego autorka korzystała to: N. Brinkley, *Clothes Don't Always Make The Woman*, „Hearst Newspaper", 6 sierpnia 1920.

[41] E. Kraskowska, *O tak zwanej „kobiecości" jako konwencji literackiej*, w: *Krytyka feministyczna: siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000, s. 208.

haterka *Przebudzenia* czy tytułowa postać *Całego życia Sabiny* Heleny Boguszewskiej. Ilustrację wątku rozrachunkowego o nieco odmiennym podłożu kreśli (ku przestrodze swoich czytelników, a zwłaszcza czytelniczek) Tadeusz Dołęga-Mostowicz w *Trzeciej płci* w kreacji Grażyny Jelskiej-Szermanowej. Bohaterka w momencie świętowania jubileuszu swojej aktywności społeczno-zawodowej odkrywa, że z dziećmi właściwie nie łączy jej głębsza więź uczuciowa, gdyż przedłożyła życie społeczne nad powinności rodzinne, co zemściło się samotnością i niespełnieniem macierzyńskim. Zatem to, co w utworach z kanonu literatury kobiecej stanowiło kwintesencję kobiecego kryzysu, mianowicie scentralizowanie swojej energii życiowej na rodzinie, u Dołęgi-Mostowicza stanowi istotny warunek kobiecego szczęścia w chwili rozrachunku z własnym życiem.

Ostrze krytyki autorskiej dosięga również inną bohaterkę *Trzeciej płci*, Wandę Szczedroniową, która stanowi najbardziej radykalną odmianę Nowej Kobiety w powieści. Protagonistka (poza paleniem papierosów) niewiele ma wspólnego ze stereotypem „umężczyźnionej kobiety", jest niezwykle zmysłowa i atrakcyjna. Wanda wystrzegała się

> wstrętnej etykiety kobietona, wąsatej zmaskulinizowanej baby, emancypantki z epoki pani Latter i jej pensji. Przeciwnie, podkreślała swoją kobiecość nie tylko przez częste używanie czasowników w odpowiedniej formie, lecz i przez niepomijanie żadnej okazji, by pisząc o mężczyźnie nie zaznaczyć, że patrzy nań nie tylko oczyma recenzenta, lecz i kobiety[42].

Przestrzenią bohaterki, w której czuje się najlepiej, jest sfera publiczna: spotkania w klubie literackim, dysputy filozoficzno-literackie w męskim gronie, teatr, rozrywka poza domem. Wanda manifestuje przynależność do wyższego poziomu kultury duchowej i stanowczo odrzuca macierzyństwo:

> – Powinnam mieć syna – szepnęła do siebie z przekonaniem i jednocześnie pomyślała, że zawsze usiłuje w siebie wmówić potrzebę macierzyństwa, ilekroć spotka ją coś dotkliwie przykrego. Nazajutrz pod trzeźwym spojrzeniem minie wszystko bez śladu: kilka miesięcy zdeformowanej figury, worki pod oczyma, mdłości, później poród, ból, cierpienia, wrzask dziecka i mokre pieluszki, i biust nabrzmiały… To dobre dla zwierząt, które nie

[42] T. Dołęga-Mostowicz, *Trzecia płeć*, Łódź 1989, s. 299–300.

> umieją poznać się na przebiegłym podstępie natury, co za chwilę rozkoszy każe płacić długim okresem męki i poniżenia. Bo to jest poniżające być narzędziem przyrody, automatem, do którego wrzuca się choćby nawet wprost mechanicznie swoje zadanie. Właśnie od tego, jak słusznie twierdzi Szawłowski, mamy ducha, by uniezależnić się od natury. Duch stworzył cywilizację, a czymże jest cywilizacja, jeśli nie zespołem środków przeciwdziałania naturze?[43]

Macierzyństwo według Wandy stoi w sprzeczności z jej dążeniami i pragnieniami. W monologu bohaterki, w którym pojawia się opozycja natura-kultura, macierzyństwo wpisuje się w tę pierwszą sferę. Protagonistka pojmuje ciążę w sposób animalistyczny, chciałaby oddzielić ciało od przyrody, bliższa jest jej perspektywa kultury, która w tradycyjnym ujęciu stanowiła domenę mężczyzn. Małżeństwo Szczedroniów pretenduje do miana związku otwartego, stanowiąc nieudane połączenie radykalnej (lub pozującej na radykalizm) feministki z patriarchalnym mizoginem. Wydarzenia *Trzeciej płci* ostatecznie demaskują indywidualizm bohaterki, ukazując go jako fasadę, za którą stoi potrzeba miłości i oparcia się na męskim ramieniu. Wymowa powieści ma docelowo służyć potwierdzeniu autorskiej tezy o kobiecej zależności od mężczyzny i wyrażeniu przekonania, że dom i sfera prywatna są najwłaściwszym dla niej miejscem. Nowoczesny model kobiety w ujęciu Dołęgi-Mostowicza, dodajmy – Nowej Kobiety, zawiera się zatem w definicji tytułowej „trzeciej płci":

> Dyktatura jednej płci mija bezpowrotnie, jako barbarzyński przeżytek. Na forum pracy publicznej zjawia się nowy czynnik, druga płeć, wyzwolona z ciemnych haremów, gineceów, z kuchen i alków. Nie jest to już płeć, w którą zdołano wmówić, że jest piękna i słaba, bo piękno upatrywano perfidnie w słabości. Jest to świadoma swych praw i celów, wykształcona, łącząca zalety umysłu z subtelnością uczuć, śmiałość poczynań z wdziękiem zdrowego ciała, a zdolność do pracy z kulturą duchową, jest to nowa, trzecia płeć, przed którą otworzyła się szeroka przyszłość. I nic już nie zdoła ujarzmić wyzwolonej kobiety, człowieka może nawet pełniejszej wartości, niż go zdołał wytworzyć mężczyzna[44].

Zauważmy, że podana formuła „trzeciej płci" (zaproponowana przez jedną z powieściowych czytelniczek feministycznych rozpraw Wandy

---

[43] Tamże, s. 307.
[44] Tamże, s. 298.

Szczedroniowej) nie tyle neguje wartości uznawane za kobiece (piękno, subtelność uczuć, wdzięk), co kompiluje je z cechami tradycyjnie przypisywanymi mężczyźnie (wykształcenie, śmiałość, pracowitość), a w następstwie konotuje międzywojenną propozycję postrzegania nowoczesnej kobiety przez pryzmat androginiczności.

Małgorzata Hendrykowska trafnie zaznacza: „Nie jest dziełem przypadku, że kobiety samodzielne, emancypowane (jak Grażyna czy Wanda Szczedroniowa z *Trzeciej płci*), pracujące społecznie lub zawodowo nie odnajdują w życiu zadowolenia, szczęścia i spokoju”[45]. Pytając o przyczynę nieszczęścia nowoczesnych bohaterek powieści Dołęgi-Mostowicza Józef Rurawski słusznie ujął zagadnienie: „czy dlatego są one nieszczęśliwe, że skazane na działalność społeczną (Grażyna) i pracę zawodową (Wanda, Anna), czy też dlatego podejmują ową działalność, że są nieszczęśliwe, nie zaspokojone w życiu osobistym? (Pytanie to nie dotyczy Anny. Autor pokazuje wyraźnie ekonomiczne przesłanki i motywacje podjęcia pracy zarobkowej)”[46]. Powieść zdaje się sugerować twierdzącą odpowiedź na pierwsze z postawionych pytań. Według Dołęgi-Mostowicza powrót kobiety do domu byłby antidotum na wspomniane przez Rurawskiego nieszczęście. Taką tezę autor promuje w pozostałych trzech powieściach z cyklu emancypacyjnego, aprobując jedynie umiarkowaną emancypację kobiety, czyli opierającą się na macierzyństwie i prorodzinności postrzeganych jako wartości prymarne. Z nowoczesnymi kobietami pisarz rozprawia się satyryczno-ironicznym piórem.

Terminy *New Woman fiction* i *New Women writers* funkcjonują jako hasła słownikowe w literaturoznawstwie anglosaskim[47] na określenie prozy nowokobiecej i literatów zajmujących się tą tematyką. W historii polskiej literatury, jak dotąd, nie ukuto słownikowego terminu „powieść nowokobieca”, „pisarstwo nowokobiece”, „pisarze nowokobiecy”. Temat Nowej Kobiety jest niejako rozproszony, nie wyznacza orientacji ogniskującej wybrane nazwiska literatów. Co ciekawe, wydaje się nawet, że może poza Krzywicką czy Morozowicz-Szczepkowską żaden z polskich twórców świadomie nie zajął się propagowaniem tego zagad-

[45] M. Hendrykowska, *Dołęgi-Mostowicza przepis na powieść*, „Nurt” 1979, nr 4, s. 25.

[46] J. Rurawski, *Tadeusz Dołęga-Mostowicz*, Warszawa 1987, s. 236.

[47] Zob. S. Ledger, *New Woman* [hasło], w: *The Cambridge Guide to Women's Writing in English*, Cambridge 1999, s. 465–467.

nienia, czyniąc z Nowej Kobiety projekt literacki czy główny problem dla swojego pisarstwa. Przykłady przytoczonych powieści ukazują, że nowokobiecość nie jest zarezerwowana wyłącznie dla pisarstwa wysokoartystycznego. Polska Nowa Kobieta pojawia się w wielu odsłonach, mieni się różnorodnymi barwami – w przeciwieństwie do konstruktu anglosaskiego – nie dąży z taką determinacją do wyswobodzenia się z małżeńskich pęt, dopuszcza myśl o związku, lecz na unowocześnionych zasadach. Protagonistka niejednokrotnie potrafi egzystować w relacji z mężczyzną na wynegocjowanych przez siebie warunkach, zatem małżeństwo jej nie przeraża, bo nie jest patriarchalną przeszkoda dla kobiecego „ja". Jednocześnie polska Nowa Kobieta nie rozwiązuje konfliktu kobiecość – macierzyństwo w tak dramatyczny sposób jak jej anglosaski wzorzec. Wręcz przeciwnie – wydaje się, że macierzyństwo ma uprzywilejowaną pozycję w polskiej tradycji literackiej, nawet tej z „odcinka bojowego"[48]. Dalej – polska Nowa Kobieta, analogicznie jak *New Woman*, uznaje niekwestionowaną wartość pracy. Motywy jej podejmowania są jednak rozmaite, począwszy od samorealizacji i pragnienia uzyskania niezależności finansowej, aż po niechlubną formę ucieczki przed miłością. Niewątpliwie Nowa Kobieta przedefiniowała istniejące na przełomie XIX i XX wieku role społeczne. Z odwagą wyszła z kręgu spraw domowych w sferę publiczną: pracę, kulturę, sztukę, politykę, działalność społeczną. Ukazała możliwość innej egzystencji niż jako pani domu, która jest zależna prawnie, emocjonalnie i finansowo od mężczyzny.

[48] Odwołuję się w tym miejscu do określenia użytego przez Janinę Schabowską w odniesieniu do powieści Ireny Krzywickiej oraz dramatów Marii Morozowicz-Szczepkowskiej (zob.: J. Schabowska, *O współczesnej polskiej prozie kobiecej*, „Kurier Literacko-Naukowy" 1937, nr 24, s. 3).

(Pozornie) o zwierzętach

Arleta Galant
Uniwersytet Szczeciński

Polowania i linienia. Śmierć zwierząt w wybranej prozie kobiet

Na początku była krowa. Martwa krowa w jedynej powieści Alice Munro zatytułowanej *Dziewczęta i kobiety*.

> Wzięłam patyk i szturchnęłam zwłoki. Muchy wzleciały w górę, zatoczyły koło i wróciły na poprzednie miejsca. Wielkie cętki na skórze krowy zdawały się układać w mapę. Brązowe tworzyły ocean, a białe pływające kontynenty. Obrysowałam ich dziwne kształty, strzępiaste wybrzeże, starając się nie odrywać końca patyka od granic, które wyznaczały plamy. Później powiodłam nim w górę karku, przez splot naprężonych mięśni – krowa zdechła z wyciągniętą szyją, tak jakby próbowała napić się wody, więc jej pozycja była niepojęta – i nieśmiało klepnęłam ją w pysk. Lękliwie spojrzałam na jej oko. Szeroko otwarte, ciemne, niewidzące. […] Jako martwa, krowa wprost domagała się profanacji. Chciałam ją szturchać, deptać, obsikać, ukarać jak tylko można, pokazać jak bardzo gardzę nią, że zdechła. […] Ale ona – leżąca z przedziwną rozmigotaną mapą na tułowiu, z wyprężonym karkiem i mgła w oku – wcale nie straciła władzy. Nigdy nie zdarzyło mi się patrzeć na żywą krowę z myślami, które ogarnęły mnie teraz. Czym jest? Dlaczego te białe plamy maja akurat taki kształt? Czemu nie spotyka się krów ani innych zwierząt o identycznych cętkach[1].

Swoje rozważania inicjuję tym fragmentem, ponieważ właśnie po jego lekturze postanowiłam rozpocząć poszukiwania motywu śmierci zwie-

[1] A. Munro, *Dziewczęta i kobiety*, przeł. P. Łopatka, Warszawa 2013, s. 74–75.

rząt we współczesnej polskiej prozie kobiet. Po przeczytaniu powieści Munro wróciłam raz jeszcze do opowiadań dwóch pisarek, faktycznych bohaterek niniejszego szkicu – Katarzyny Jakubiak i Julii Fiedorczuk. Rzecz jasna teksty Jakubiak i Fiedorczuk trudno w przekonujący sposób zestawić z prostotą i intensywnością utworów noblistki. Psychologiczna narracja Munro wydaje się odległa wobec daleko bardziej zmetaforyzowanych opowieści zarówno autorki *Nieostrych widzeń*, jak i autorki *Poranka Marii*[2], niemniej zaciekawiło mnie nieco niepokojące i – jak się okaże – niejednoznaczne podobieństwo, na które natrafiłam, wczytując się w prozę wszystkich wymienionych autorek. Podobieństwo to dotyczy przedstawień zwierzęcego umierania i zwierzęcej śmiertelności, ściśle związanych z narracją o kobiecym losie, czy też ostrożniej – kobiecej egzystencji, kobiecych wtajemniczeniach i traumach – oraz współtworzących wątki przemocy i profanacji, przyjemności i wstydu.

W zacytowanym powyżej fragmencie wszystko jest ważne, ponieważ wszystko w tym opisanym spotkaniu z krowim trupem przestaje być oczywiste. Błędne i zazwyczaj zdawałoby się doskonale beztroskie spojrzenie krowy, jej obecność i przeżuwanie odbywające się jakby poza czasem zostają tu triumfalnie pokonane. Ale wstręt i pogarda człowieka wobec zwierzęcia – jak powiadają znawcy tematu[3] – rzadko bywa oznaką triumfu, częściej jest kwestią stłumień. Najczęściej stłumienia te opisuje się w kategoriach wypierania przez ludzi zwierzęcości człowieczeństwa[4]. W powieści kanadyjskiej autorki chodzi – w moim przekonaniu – o coś bardziej prozaicznego, choć oczywiście nie mniej istotnego.

Bohaterka *Dziewczyn i kobiet* dorasta na prowincji, sama w innym miejscu powieści przyznaje, że wobec farmerskich rytuałów uboju jest właściwie obojętna: „Przywykłam do zabijania zwierząt. Wujek Benny chodził polować i łapać piżmaki, a ojciec każdej zimy zabijał lisy i sprzedawał skóry na nasze utrzymanie. Przez cały rok zabijał stare i kalekie albo nieprzydatne konie na pokarm dla lisów" (N 177).

---

[2] K. Jakubiak, *Nieostre widzenia*, Wrocław 2012. Wszystkie cytaty z tego wydania oznaczam w tekście, przyjmując skrót N oraz podając numer strony. J. Fiedorczuk, *Poranek Marii*, Wrocław 2010. Wszystkie cytaty z tego wydania oznaczam w tekście, przyjmując skrót P oraz podając numer strony.

[3] Zob.: T. Sławek, *Zwierzę, człowiek i wspólnota losu. O wężach, drozdach i tym, co jest nami*, w: *Zwierzęta i ludzie*, red. J. Kurek, K. Maliszewski, Chorzów 2011, s. 19–29.

[4] Tamże, s. 20.

Martwa, bezczelnie martwa krowa na brzegu rzeki być może uświadamia bohaterce Munro tę nagle uwierającą, niewygodną obojętność, a jeśli nie, to być może uzmysławia jej jakąś – raczej świecką – niezwyczajność bydlęcej śmierci[5]. Piszę „być może" dlatego, że narracje noblistki są mistrzowskie w podtrzymywaniu sprzeczności, niejasności. Munro nie wygładza okrucieństw, które zdają się tkwić w samym środku wrażliwości jej bohaterek. Równie ważna jest tu przestrzeń prowincji – ciężkiej od nieśpiesznego życia, pełnego rozmaitych automatyzmów, które pisarka rozbraja, czy też „uwrażliwia", na poły autobiograficzną narracją.

Autobiografizmowi *Dziewcząt i kobiet* w kontekście opowieści o życiu na prowincji, w przestrzeni której śmierć i zabijanie zwierząt stanowi oczywistą codzienność, najbliższa wśród polskich pisarek pozostaje Zyta Oryszyn jako autorka opublikowanego niedawno tomu zatytułowanego *Ocalenie Atlantydy*[6]. Jeśli bohaterkom minipowieści napisanej przez Oryszyn w latach osiemdziesiątych[7] obecność obłąkanej kobiety, snującej się po miasteczku, ukazuje ich własne lęki, wyrysowuje kruche granice ludzkiej wytrzymałości i w konsekwencji uświadamia, że obłęd wariatki z Leśnego Brzegu to także możliwa figura innych kobiecych doświadczeń, których z perspektywy lat przyjdzie się wstydzić, to śmierć zwierząt w *Ocaleniu Atlantydy* podważa granice ludzkiej wytrzymałości i zarazem demaskuje ich słabość z jeszcze innego powodu.

Wraz z Marcysiem, młodym bohaterem opowiadania *Sidła*, jesteśmy świadkami tego, jak pan Chrapek – ogłuszając świnię, zabijając jagnię, pijąc końską krew i powiadamiając żonę, gdzie jest jej miejsce – przywraca po wojnie porządek. Prawdziwie „ludzki" porządek? W jego ramach nie ma gdzie się schować, podczas wojny było podobnie.

> Kiedy zabijało się świnię, świnia walczyła o życie. Trzeba ją było ogłuszać, ciągnąć pod nóż i w pobliże uprzednio przyszykowanej wanny. [...] Ciągnięte na śmierć świnie panicznie bały się gorącej wody i wanny. Trzeba je było kopać, żeby dały susa do przodu. [...] Kiedy zabijało się jagnię, płakało. Nawet kury uciekały w popłochu, kiedy się za nimi skradało z toporkiem w dłoni. Tylko konie stały z opuszczonymi łbami, karne i ciche. Pan Chrapek je lekceważył. Dodatkowo męczył. Krew z tych już pozabijanych podciekała

[5] Por. J. Piotrowiak, *Być (albo nie być) krową – studium „zwierzęcego" i „ludzkiego" w literaturze*, w: *Zwierzęta i ludzie*, dz. cyt., s. 159–167.
[6] Z. Oryszyn, *Ocalenie Atlantydy*, Warszawa 2012.
[7] Myślę tu o utworze *Madam Frankensztajn*.

> aż pod kurnik. Pan Chrapek popijał czarną maź z kubka – bo co świeża krew, to świeża krew. Co prawda lepsza by była bycza, bo od byczej człowiekowi dwa razy lepiej staje. […] chlustał na ciocię Cesię końską krwią. Ojciec Marcysia stawał w obronie zachlastywanej cioci Cesi, a matka zaczynała płakać, że mąż w jej obronie to nie stanąłby nigdy. I że raz dobrze usłyszała, chociaż mąż temu zaprzecza, jak mówił do konwojentki koni, że panna Cesia to baba z mięsa, a nie taka jak jego rodowita małżonka – kapuściany głąb[8].

Wojenne polowanie na ludzi nie miało – o czym pisze Zyta Oryszyn w swoich opowiadaniach – sensu, lecz odsłoniło świat podzielony na życie wartościowe i bezwartościowe. Mieszkańcy Atlantydy, opisywanej przez pisarkę, z łatwością podtrzymują to rozróżnienie, wchodząc w rzeczywistość powojenną. Kiedy Marcyś patrzy z okna kuchni na jodły, świerki, sosny i lisy zamknięte w klatce, przeczuwa to i dlatego marzy o ucieczce.

Proza Jakubiak i Fiedorczuk, choć – jak napisałam na początku – niepokoi podobieństwem rozpisywania wątków zwierzęcego umierania, w sąsiedztwie autobiograficznych tropów Munro i Oryszyn podsuwa nieco inne wskazówki lekturowe. Jest to bowiem proza daleko bardziej wykoncypowana, z czym poniekąd związać można fakt ulokowania jej przeze mnie w kręgu „twórczości niepozornej". Autorka *Poranka Marii* „próbuje" pisać prozę, będąc przede wszystkim poetką, zaś autorka *Nieostrych widzeń*, zbioru opowiadań niemal niezauważonego przez krytykę i publiczność literacką, debiutuje, „wchodzi" w pisanie, „próbuje" pisania.

„Okrucieństwo, które tkwi w samym środku wrażliwości" to prawdopodobnie bardzo niefortunne określenie, ale dobrze oddające egzystencjalne i narracyjne napięcia w twórczości Munro. Przychodzi ono na myśl także podczas lektury opowiadań Katarzyny Jakubiak. W tym miejscu chciałabym poświęcić uwagę szczególnie jednemu z nich, zatytułowanemu *Pierwsze polowanie*. Jest to utwór napisany z fenomenologiczną nieprecyzją i – by tak rzec – serią głębokich językowych cięć. Nieliczni recenzenci i recenzentki tej prozy zwracali uwagę na trudno definiowalną „cielesność" narracji autorki *Nieostrych widzeń*[9]. Co jednak ciekawe i warte odnotowania – „cielesność" pojawia się tam, gdzie mowa o emocjach:

---

[8] Z. Oryszyn, dz. cyt., s. 180–181.

[9] A. Grzemska, *Znaczenia i trzewia* [online], http://flk.usz.edu.pl/attachments/article/233/rec.%20K.%20Jakubiak.pdf [dostęp: 1.03.2014].

> Niepokój otworzył się dopiero po chwili. Gdybym przekroiła ciało na pół i rozłożyła je z obnażonymi wnętrznościami jak na rycinie w encyklopedii, pokazałabym, gdzie niepokój się rozwidla. Na podobieństwo układu oddechowego: jedna gałąź w prawo, druga gałąź w lewo. Ale potem nie zamykał się w dwóch zwartych płucach. Promieniował i ginął. Był nienamacalny. (N, 83)

„Anatomia lęku", która nie musi być, a w tym wypadku w ogóle nie jest pustą metaforą, wprowadza nas w krótką, lecz dotkliwą historię. Narratorka i zarazem bohaterka pogrążona w depresji opowiada – w trybach retrospekcji – o zabiegu usunięcia martwego płodu, któremu została poddana kilka dni wcześniej. Opowieść ta w dalszym ciągu zostaje skonfrontowana z wypadkiem, który przydarza się jej partnerowi wkrótce po tym wydarzeniu. Wypadek kończy się śmiertelnym potrąceniem sarny na szosie, oprawieniem jej mięsa na steki, następnie zaserwowaniem ich na kolację kobiecie usiłującej uporać się z niedawnym poronieniem. Brzmi to makabrycznie, lecz w narracji Jakubiak makabra w dziwny (niesamowity, mgławicowy) sposób miesza się z subtelnością. Właściwie całe opowiadanie mogłoby stać się pod tym względem Kristevowską interpretacyjną ucztą. Odwołując się do koncepcji podmiotu zdeponowanej w teoriach Kristevej, moglibyśmy przeanalizować tekst *Pierwszego polowania* najpierw jako metaforę kobiecości ucieleśnionej w bohaterce spodziewającej się dziecka, a więc noszącej w sobie inność, która – jak chce badaczka – jest i nie jest nią[10]. Następnie za sprawą wątku poronienia i depresji – jako opowieść o stracie będącej podstawą bytu[11], kobiecej kondycji. A w końcu – jako historię przywracania czy też powtórnego ustanawiania granic swojej podmiotowości po doświadczeniu utraty, braku, rozbicia[12].

Nawiązanie do Kristevej nie gwarantuje przejrzystości wywodu, niemniej to, czego dzięki autorce *Potęgi obrzydzenia* dowiadujemy się o wstręcie wobec mięsności śmierci (mówiąc wprost: wobec trupa), a więc o wstręcie, który bywa ocalający[13], wydaje się konieczne, by zrozumieć dynamikę narracji Katarzyny Jakubiak.

---

[10] J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M. P. Markowski, R. Ryziński, Kraków 2007.

[11] Tamże.

[12] Tamże.

[13] Por. W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2009.

Otóż finał *Pierwszego polowania* jest następujący: bohaterka namówiona przez swojego partnera, by wybrać się wspólnie na polowanie, o świcie, jeszcze przed planowanym zdarzeniem, snuje fantazje na temat śmierci, którą mogłaby i musiałaby zadać zwierzętom. Nagle uświadamia sobie, że chciałaby zobaczyć resztki sarniny złożonej w czarnym worku w kontenerze na śmieci. Mamy powody podejrzewać, że poranna wyprawa bohaterki ze strzelbą po martwy łup ma coś wspólnego z opisywanym wcześniej medycznym zabiegiem. Możemy przypuszczać, że chodzi o to, by zaspokajając potrzebę widoku zwierzęcego trupa, bohaterka była w stanie postawić pytania o granice siebie – zapytać o ciało i materię, o mięso i osobę, o pragnienie przemocy z powodu nieuśmierzalnego bólu czy też nie do końca zrozumiałego poczucia utraty.

Sądzę, że finałowej scenie opowiadania Jakubiak mogłoby towarzyszyć jeszcze jedno ważne i interesujące pytanie – o sposoby bycia w świecie człowieka i zwierzęcia. Pytanie to zdaje się wynikać z fenomenologicznie zakrojonej narracji autorki *Nieostrych widzeń*, lecz w samej opowieści nie zostaje ono estetycznie i etycznie pogłębione. Jeśli człowiek żyje naprzeciw światu, a zwierzę żyje w świecie[14], to nieco bardziej wyostrzone okazać mogłyby się dylematy bohaterki opowiadania.

> Usiądziemy kawałek od rzeki i poczekamy, aż sarny przyjdą się napić z wyrwy pomiędzy krami. Jeszcze raz wystrzelę moje kochanie. Tobie też dam strzelić, chcesz?
> Przytaknęłam pomrukiem. Wyobraziłam sobie gwałtowny trzepot ptasich skrzydeł, a potem klapnięcie na zamarzniętą taflę rzeki. I zimno, które przychodzi od samych brzegów, niepostrzeżenie, pełznie pod paznokciami, we wnętrzu ud, pod pachami, oplątuje zwojem szyję i ścina mrozem w samym sercu. Ból przypomniał mi nagle o sobie gwałtownym szarpnięciem. (N, 90)

Tak oto pytanie o mięso i osobę (materię i formę) stałoby się pytaniem o siebie jako ofiarę i o siebie jako myśliwego.

W porannym samotnym polowaniu bohaterce Jakubiak przeszkadza kot, zakończenie jest otwarte, więc nie wiemy, czy zostanie przez nią zastrzelony. Autorka zdaje się jednak sugerować, że zabicie zwierzęcia to gwarancja tego, by znaleźć się po dalekiej – w stosunku do zanurzonych w rzeczywistości zwierząt – drugiej stronie, na zewnątrz,

[14] T. Sławek, dz. cyt., s. 27.

naprzeciw, w roli myśliwego, który posiada moc ustanawiania „właściwego" porządku emocji i rzeczywistości. Ujmując rzecz inaczej – śmierć zwierzęcia stwarza możliwość oddalenia myślenia o wspólnocie losu człowieka i zwierzęcia, będącej udziałem bohaterki *Pierwszego polowania*, która tkwi jak zwierzę w dotkliwym środku wszystkich zdarzeń.

„Przywrócić człowieka i zwierzę wspólnocie losu jest dzisiaj jednym z ważnych zadań humanistyko-animalistyki. Myśleć sąsiedztwo i w sąsiedztwie zwierzęcia staje się naszym zadaniem" – pisze Tadeusz Sławek[15]. Analogia pomiędzy losem kobiety i zwierząt w prozie Katarzyny Jakubiak jest mocna i bolesna, ostatecznie jednak – wstydliwa i niechciana, co nakłania do tego, by zastanowić się nie tyle nad antropocentryzmem tej narracji, ile nad jej ideową wymową. Dynamika ludzko-zwierzęcych relacji zostaje podporządkowana ludzkiej stracie (śmierci płodu) i okazuje się dostarczycielką mocnych metafor, których zadanie polega na bezustannym odsyłaniu czytelników i czytelniczek do zranionego kobiecego podmiotu. Nasuwa się pytanie – czy mięsność i śmiertelność zwierząt nie pozostaje w omawianej prozie kłopotliwym „odważnikiem" ludzkiej moralności. Kłopotliwym, ponieważ przede wszystkim ilustracyjnym, niezobowiązującym w gruncie rzeczy do przemyślenia międzygatunkowych relacji.

> Wyjęłam strzelbę spod kurtki. Nie rozpinając pokrowca, złapałam za kolbę i wyciągnęłam strzelbę przed siebie tak, ze koniec lufy dosięgnął worka [z sarnim mięsem – A.G]. Dźgnęłam. Coś w środku było duże i miękkie. Dźgnęłam jeszcze raz trochę mocniej i zanim zdążyłam odgadnąć, co stawia opór lufie, pośród śmieci coś zaszeleściło gwałtownie, odbiło się z łoskotem od ściany kontenera i upadło ciężko na śnieg. [...] Kilka metrów ode mnie stał z grzbietem wygiętym do ataku ogromny kot. Był to zwykły bezpański dachowiec. [...] Rozpięłam pokrowiec. A więc kaczka miała szczęście. [...] Ani na sekundę nie odrywając wzroku od kocich oczu, powoli ułożyłam strzelbę na ramieniu. (N, 93–94)

Takie zakończenie *Pierwszego polowania* prowokuje do wyostrzenia sformułowanego powyżej pytania i postawienie dodatkowego – czy w opowiadaniu Jakubiak cierpienie zwierząt traci czy też jednak zyskuje alegoryczny wymiar?

---

[15] Tamże, s. 30.

W opowiadaniach Julii Fiedorczuk relacje kobiet i zwierząt są, wydawałoby się, mniej drastyczne. Współ-wyłanianie się[16] – to określenie Donny Haraway dotyczące nierozłączności tego, co ludzkie i tego, co zwierzęce w ramach naszej rzeczywistości – dobrze oddawałoby strukturę światów stwarzanych przez pisarkę. Chociaż po lekturze zwłaszcza powieści Fiedorczuk *Biała Ofelia* przychodzi na myśl inne pojęcie – wpół-wylinianie się[17].

Warto zwrócić uwagę na sposób, w jaki ta autorka rozpisuje schematy dziewczęcych i kobiecych inicjacji. Przemienia ona znaną z kobiecych „narracji traumatycznych" kolekcję urazów, gwałtów, naruszeń fizycznej i psychicznej autonomii w „kolekcję wstydliwych gestów". Pokazuje bolesny proces nawet nie tyle pielęgnowania przez nastolatkę poczucia winy za cudzą wobec siebie przemoc, ile przede wszystkim nienazywania przemocy przemocą, czy też jeszcze inaczej – empatycznego usprawiedliwiania tego, który rani (w opowiadaniach chodzi o napaść seksualną, w *Białej Ofelii* pojawia się emblematyczna, stała w literaturze pisanej przez kobiety postać ekshibicjonisty). Jeśli przywołać liczne w tej powieści zwierzęce analogie, pojęcie współ-wyliniania się naprowadziłoby nas na obecny w twórczości Fiedorczuk trop skomplikowanych i nie do końca oczywistych relacji pomiędzy zwierzęcością a kobiecością.

Nie idzie jak sądzę – a ku takim wnioskom zmierzały niektóre odczytania tego utworu[18] – o eskapizm, o to, że narratorka życzy swoim bohaterkom wolności i zwinności zwierząt, bo niby o jakiej wolności zwierząt mowa? Na ludzkim świecie? Myślę, że chodzi tu o problem skóry. Kobiety, podobnie jak zwierzęta w tej prozie, mają grubą skórę.

---

[16] Zob.: M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010, s. 51–55. „Haraway proponuje koncepcję *stawania się ze zwierzętami*, kładąc nacisk na symbiotyczność, gdzie gatunkowo inni to w istocie nasi nieodzowni towarzysze, współuczestnicy witalnych procesów, współbiesiadnicy w praktykach wzajemnego odżywiania". Tamże, s. 95. Zob. także: D. Haraway, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, przeł. J. Bednarek, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 242–260.

[17] J. Fiedorczuk, *Biała Ofelia*, Wrocław 2011. Cytaty oznaczam w tekście, przyjmując skrót BO.

[18] Program *Od słowa do słowa*, odc. 6, 26.03.2011 [online], http://vod.tvp.pl/audycje/kultura/od-slowa-do-slowa/wideo/odc-6-26032011/4235618 [dostęp: 10.05.2014].

Pod naskórkiem gromadzą czasem niezrozumiały dla siebie ból, wstyd, śmietnisko najważniejszych rzeczy niewypowiadanych. Nie dlatego jednak, że są odporne na szorstkość „świata". Julia Fiedorczuk zdaje się mówić, że jest przeciwnie. Fakt obrastania w grubą skórę nie wiąże się z kwestią przetrwania, lecz niepotrzebnego cierpienia. To dlatego i kobiety, i zwierzęta są takie gładkie w dotyku. Ich skóra grubieje do wewnątrz[19].

> Anna czuła strach. Nie bała się, że pajęczyca zrobi jej krzywdę. Oczywiście mogła, bo była ogromna, tak ogromna, że jej nogi z mlecznego szkła wyglądały jak przęsła potężnych mostów – ale nie to budziło strach Anny. Dziewczynka bała się trzpiotowatego uśmiechu pajęczycy, który świadczył o tym, że to dziwne stworzenie zna jej najpilniej strzeżoną tajemnicę. Starała się wobec tego robić jak najbardziej zblazowaną i nieco wyniosła minę, jakby chciała powiedzieć pajęczycy: „I co z tego, że wiesz. Jest mi to obojętne". Pajęczyca nie była już wrogiem, niepostrzeżenie stała się sprzymierzeńcem Anny. (BO, 32–33)

W przypadku *Białej Ofelii* trudno zatem mówić o afirmacji, pilniejsze okazuje się zagadnienie determinacji. Ale rzecz cała dodatkowo się komplikuje, gdy zapytamy o wątek śmierci, umierania, zabijania zwierząt.

W tomie *Poranek Marii i inne opowiadania* znalazł się utwór zatytułowany *Zetka*. Jest to krótka opowieść o kobiecie bytującej na marginesie życia i peryferiach miasta. Zetka to zbieraczka – zbiera butelki, puszki i przedmioty rozmaitego użytku. Jej historię otwiera scena śmierci wiewiórki potrąconej przez samochód. Kobieta próbuje „uratować wiewiórce śmierć" (P, 52). Całe zdarzenie jest przejmujące, ale jednocześnie w znaczący sposób dystansujące zwierzęco-ludzką relację.

> Przebiera łapkami, jakby chciała wykopać dziurę w asfalcie. Jakby próbowała się wydostać z klatki, wygrzebać się z tego bólu, który nie chce przeminąć, który nie przeminie, bo wcześniej ona przeminie. Tył ciała ciężki jak ołów – ona nie wie, co to ołów – więc tył ciała przytwierdzony do jezdni, tylne łapki bez czucia. […] Przy szosie stoi dwukołowy wózek Zetki, a na nim gałęzie, wiozła je do domu na opał. […] Zetka odłamuje kawałek gałęzi, potem drugi. Bierze wiewiórkę pomiędzy te dwa badyle, próbuje podnieść.

[19] Pisałam o tym w trybie recenzyjnym: *Brak słów, nadmiar skóry*, „Pogranicza" 2012, nr 1, s. 83–85.

> […] Z wiewiórki powoli uchodzi wszelki ruch. […] Zdycha. Zetka myśli o wiewiórczym niebie, o niebie ofiar drogowych, pełnym stłoczonych psów i kotów, jeży, żab i saren. Znowu bierze wiewiórkę między dwa patyki […] i ukrywa ciało za sporym krzakiem dzikiej róży. Przysypuje liśćmi, obok kładzie te swoje dwa badyle, jeden w poprzek drugiego. Po chwili zmienia zdanie i kładzie je równolegle obok siebie. (P, 52)

Zawieszenie „ludzkiego" porównania („Tył ciała ciężki jak ołów – ona nie wie, co to ołów") czy też rezygnację ze skrzyżowanych gałęzi wolno odczytywać jako zabiegi umożliwiające bohaterce opowiadania zdystansowanie się ku (właśnie „ku", nie „od")[20] zwierzęciu tak, by ocalić jego swoistość, odrębność, obcość, a w końcu także godność.

W tej perspektywie późniejsza prawdopodobna śmierć (prawdopodobna, bo nic tu nie zostaje dopowiedziane) samej Zetki, która odchodzi daleko od swojego spalonego domu, siada na uboczu, gdzieś niedaleko śmietnika, zdejmuje buty i czeka na zmierzch, nabiera innego wymiaru, innego niż ten, który daje się pomyśleć w pierwszym odruchu. Kobieta umiera jak pies – samotnie, gdzieś, gdzie jej truchło nie będzie nikomu zawadzało… Jest to śmierć rozciągliwa, rozległa. Można ją nazwać bezgraniczną, z jednej strony – niespełniającą ludzkich rytuałów umierania, z drugiej – bezgraniczną w znaczeniach zawartych w słowach „wolna", „immanentna", a zatem jawiąca się jako stan/zdarzenie/przeżycie, które jest/wydarza się bez warunków wstępnych. Taka, o której ludzie (funkcjonalni, uzasadnieni, a nawet wierzący w transcendencję, nie zaś immanencję[21]) najprawdopodobniej nie mają pojęcia.

---

[20] Por. T. Sławek, dz. cyt., s. 27.

[21] Tę interpretacyjną hipotezę warto byłoby odczytać w dalszym ciągu obok rozpoznań Rosi Braidotti dotyczących związków postsekularyzmu i feminizmu; zob.: tejże, *Wbrew czasom. Zwrot postsekularny w feminizmie*, przeł. M. Glosowitz, przekład przejrzała A. Mitek-Dziemba, w: *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012, s. 284–315. Interesująca byłaby próba odczytania wątków śmierci zwierząt rozpisanych przez obie omawiane tu pisarki zwłaszcza w kontekście etyki immanencji. Braidotti pisze m.in. „Biocentryczny egalitaryzm jest etyką trwałego stawania się, afirmatywnych przesunięć jakościowych decentrujących i przemieszczających istotę ludzką. Stawanie-się-niewykrywalnym polega na obracaniu podmiotu w stronę zewnętrza: zmysłowym i duchowym poszerzeniu naszych granic". R. Braidotti, *Etyka stawania-się-niewykrywalnym*, przeł. J. Bednarek, w: *Teorie wywrotowe*, dz. cyt., s. 318.

Agnieszka Gajewska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Koty Doris Lessing

Choć na polskim rynku wydawniczym nie ukazały się jeszcze przekłady wszystkich przeszło pięćdziesięciu utworów literackich Doris Lessing, to jej opowiastki o kotach[1] wydano już w 2008 roku, czyli w rok po przyznaniu jej Nagrody Nobla. Badaczka twórczości Lessing Judith Kegan Gardiner w jednym z artykułów zwracała uwagę, że sama pisarka traktowała zbiór o kotach jako chałturę, która umożliwiła jej spokojną pracę nad powieścią kończącą cykl *The Children of Violence*, zatytułowaną *Miasto o czterech bramach*[2]. W artykule poświęconym feministycznej teorii literatury Gardiner zestawiła zbiór *O kotach* z losami kocich protagonistów w fikcyjnych opowiadaniach Lessing, podkreślając przy tym, że w historiach o domowych zwierzętach pisarki brakuje radykalizmu w ocenie ideologicznych uproszczeń, związanych z macierzyństwem i rolą kobiet, co wskazuje według badaczki na popularyzatorski, nastawiony na sukces wydawniczy charakter całego zbioru. O ile – jak twierdzi Gardiner – w opowiadaniu *Nasza przyjaciółka Judith* postać ciężarnej kocicy pomaga protagonistce podjąć życiową

[1] Na tom *O kotach* składają się wcześniej publikowane eseje Doris Lessing, które ukazywały się od lat sześćdziesiątych pod różnymi tytułami i w kolejnych edycjach dokładano do nich kolejne eseje (m.in. *Particularly Cats… and Rufus*).
[2] J. K. Gardiner, *Gender, Values, and Lessing's Cats*, „Tulusa Studies in Women's Literature" 1984, t. 3, nr 12, s. 120.

decyzję i wywikłać się z propozycji małżeństwa, o tyle w esejach o kotach ideologia pełnego zaangażowania w macierzyństwo staje się miarą wartości samicy[3].

Recepcja zbioru opowieści o kotach waha się między krytycznymi uwagami prezentowanymi przez Gardiner, która wskazuje na chęć przypodobania się miłośnikom zwierząt, a entuzjastycznymi recenzjami tychże[4]. Jednak dyskusje wokół tomu o kotach stanowią zaledwie margines poważnych debat literaturoznawczych o polityczno-społecznym znaczeniu utworów Lessing, w których pisarka wielopłaszczyznowo ujmuje idee marksistowskie, feministyczne oraz katastroficzne. Osobny dział obszernej bibliografii na temat prozy noblistki stanowią omówienia dwóch tomów autobiograficznych oraz debata o postkolonialnych aspektach powieści Lessing, dorastającej w Rodezji Południowej i protestującej przeciwko apartheidowi.

Genologiczne poszukiwania

W moim przekonaniu cykl utworów o kotach – mimo wymienionych wyżej zastrzeżeń – przylega do głównych nurtów pisarstwa Lessing, stanowi przy tym ogniwo pośrednie między książkami autobiograficznymi pisarki a jej twórczością prozatorską. Przynależność gatunkowa opowieści opublikowanych w tomie *O kotach* nie jest jednak oczywista, dlatego nazwałam je opowiastkami, upraszczając znacznie kwestie genologiczne[5]. Problem gatunkowych kwalifikacji dotyczy właściwie całej twórczości pisarki i generuje liczne krytycznoliterackie spory. Badacze i badaczki nie są zgodni co do tego, czy proza Lessing jest realistyczna czy też eksperymentalna, czy należy ją zaliczyć do fikcji literackiej czy do nowej formy autobiografizmu, w którym najbardziej interesuje pisarkę status autorki tekstu[6]. Opowieści o kotach funkcjonują natomiast

[3] Tamże, s. 112–121.

[4] Por. E. Cantarow, *Animal Magnetism. Particulary Cats... and Rufus by Doris Lessing*, „The Women's Review of Books" 1991, t. 9, nr 3, s. 22–23.

[5] W hasłach przedmiotowych w katalogach bibliotecznych zakwalifikowano tom *O kotach* w kilku obszarach genologicznych: anegdoty, powieść angielska XX wieku, notatki, szkice, powieść obyczajowa XX wieku, koty-beletrystyka.

[6] Stanowiska te referuję za: Susan Watkins, *Doris Lessing*, Manchester 2010, s. 1.

na marginesach krytycznoliterackich polemik, mimo że tworzą najbardziej różnorodny, pisany przez wiele lat, wielokrotnie przeredagowany zbiór. Jednak do połowy lat dziewięćdziesiątych, kiedy to ukazał się pierwszy tom autobiografii zatytułowany *Pod skórą*, Lessing nie napisała utworu w równie jawny sposób nawiązującego do życia prywatnego, jak tom o kotach. Pierwsze części kocich opowieści powstały w latach sześćdziesiątych, potem do kolejnych edycji dodawano nowe rozdziały, a późniejsze wersje tej książki ukazywały się w edycjach angielskich i amerykańskich w 1989, 1991, w końcu w 2002 roku książka została opublikowana pod tytułem *On Cats*[7].

Zastosowana w zbiorze strategia autobiograficzna wymaga szczegółowych analiz, ponieważ właśnie autobiografizm jest tym, co najtrudniej zinterpretować w tekstach i wypowiedziach Lessing. Wydarzenia z życia pisarki stanowią bowiem od początku punkt odniesienia dla jej twórczości, a jednocześnie pisarka z ironią zastrzegała, że pamięć i wspomnienia nie mogą być traktowane w sposób realistyczny, ponieważ nie opierają się na żadnych solidnych podstawach. W tym ujęciu wspomnienia odwołują się w znacznej mierze do uczuć i przeżyć, a w mniejszej do faktów i zdarzeń. Ponadto Lessing opowiadała o świecie, którego ślady ulegają zatarciu przez historię i polityczne konflikty. Urodzona w Persji, wychowana w Rodezji Południowej, debiutująca w schyłkowej fazie Imperium Brytyjskiego pisarka wspomina afrykańską przyrodę, która została bezpowrotnie zniszczona, kraje, których obecnie próżno szukać na mapie politycznej świata, ruchy społeczne, które utraciły swój impet i nie zmieniły świata na lepszy. Najbardziej interesującym przykładem pracy pamięci i konieczności kreacji narracji alternatywnych, jest ostatnia powieść Lessing, zatytułowana *Alfred and Emily*, w której pisarka przedstawiła życie rodziców, eliminując z niego traumę doświadczeń I wojny światowej i okaleczenie ojca. W świecie równoległym Lessing wyznaczyła ojcu i matce innych życiowych partnerów i przedstawiła w nim szczęśliwszą, fikcyjną wersję ich losu. Wszystko to miało służyć celom terapeutycznym, było próbą uwolnienia się od brzemienia Wielkiej Wojny, które zdeterminowało życie pisarki i życie jej bliskich. W tym celu Lessing wykreowała czas alternatywny i opracowała rodzin-

[7] Por. bibliografię pisarki zamieszczoną na stronie internetowej: http://www.dorislessing.org/herbooksalphabetically.html [dostęp: 19.12.2014].

ną historię w taki sposób, by nie przypominała ona tej, którą pamięta z dzieciństwa. Wieńcząca dorobek autorki książka wspomnieniowa, podsumowująca los rodziny, stanowi więc w połowie autobiograficzną książkę *political fiction*[8].

W tym kontekście trudno jednoznacznie zdefiniować opowieści o kotach jako część autobiografii, utwory te będę więc określać jako *quasi*-autobiograficzne. Opowieści o domowych zwierzętach pisarki pozbawione są sentymentalizmu, a Lessing stara się uniknąć antropomorfizowania zwierząt, niemniej w zbiorze pomija sceny okrucieństwa i skrajnego cierpienia (zwłaszcza od drugiej edycji zbioru), które odnaleźć można także w jej prozie. Na przykład we wspomnianym już opowiadaniu *Nasza przyjaciółka Judith* scena porodu młodej kotki opisana została w sposób analogiczny do porodu Szarej z tomu *O kotach*, jednak w fikcyjnej noweli urodzenie martwego kociaka, porzucanie kolejnych kociąt oraz pozbawienie ich życia przedstawione są z całym okrucieństwem i bez uciekania się do przemilczeń. Siła fikcyjnej opowieści o Judith tkwi bowiem w tym, że obraz porodu jako koszmaru i połączenie go z wielkim tryumfem śmierci oddaje siłę psychicznego wstrząsu, którego doznaje niezależna protagonistka-poetka, co prowadzi do tego, że decyduje się ona na natychmiastowy wyjazd z Włoch i porzucenie kochanka[9]. Na tym przykładzie można pokazać, na jakie przeszkody natrafia próba definiowania prozy Lessing bądź to jako realistycznej, bądź też jako eksperymentalnej. Realistyczne przedstawienie u Lessing osiąga bowiem swoje maksymalne natężenie w punkcie kulminacyjnym opowiadania, przeradzając się w horror rzeczywistości, naturalizm, a czasami w thriller. W *quasi*-autobiograficznych tekstach o kotach, zwłaszcza w kolejnych dodawanych do tomu utworach, pisarka stosuje natomiast reguły prawdopodobieństwa i w niewielkim stopniu zaznacza wstrząsy psychiczne, których doznaje, uczestnicząc w cierpieniach towarzyszących jej zwierząt.

---

[8] Na temat genologicznych problemów związanych z powieścią *Alfred i Emily* pisałam w artykule *Auto/biografia kontrfaktyczna Doris Lessing*, „Autobiografia" 2014, nr 2.

[9] Por. J. K. Gardiner, *Gender, Values, and Lessing's Cats*, dz. cyt., s. 111–124.

Koty z klasy robotniczej

Zbiór *quasi*-autobiograficznych opowieści w dużej mierze skoncentrowany jest na kocich protagonistach, jednak jego tło stanowią przemiany dotyczące sytuacji życiowej pisarki i podziały społeczne w Rodezji Południowej oraz powojennej Anglii. Koty – podobnie jak narratorka opowieści – próbują przystosować się do życia w narzuconych im przestrzeniach, najpierw w mieszkaniu w Persji, potem w buszu, by w końcu pędzić życie w ubogich dzielnicach Londynu, w których hycle traktują je jako łatwe źródło dochodu i dostarczają na wydział medyczny jako materiał do wiwisekcji dla studentów – tak przynajmniej głosi przekazywana z ust do ust miejska legenda.

Lessing interesuje wspólne dziedzictwo fizjologiczne kotów i ludzi, kreśli analogie między sytuacją ubogich mieszkańców a warunkami życia towarzyszących im, niedożywionych zwierząt, wskazuje na wspólny los ludzi i kotów, naznaczony chorobami, wypadkami oraz porzuceniem. To zresztą typowy sposób przedstawiania klasy robotniczej w utworach Lessing, która nie skupia się na schematycznym ujęciu form ucisku ekonomicznego, ale w swojej prozie przedstawia wspólnotę ubogich kobiet, na różne sposoby starających się godzić różnorodne rodzaje swojej aktywności: emocjonalnej, seksualnej i rodzinnej[10]. W tomie *O kotach* staraniom kobiet towarzyszą zwierzęta, które współtworzą ludzkie relacje emocjonalne i wspólnotowe.

Jednak i te wyjaśnienia nie wydają się wystarczające, ponieważ jeśli istnieje coś w pisarstwie Lessing, co ocala narratorkę przed horrorem rzeczywistości, to jest to ironiczny dystans, który nie pozwala całkowicie zatonąć w rozpaczy. We fragmencie *Koty nad kotami* Lessing przedstawia anegdotę o paryskiej przyjaciółce, wiodącej niezależne życie u boku równie niezależnego męża marynarza, która w przypływie emocjonalnej słabości oswaja niewielkiego dzikiego ptaszka. Ptak nie chce odlecieć na zimę, więc przyjaciółka decyduje się wziąć go ze sobą w podróż. Prowadzi to do serii niecodziennych zdarzeń:

> – Wyobraź sobie mnie... mnie! W prowincjonalnym hotelu z walizką w jednej ręce i klatką z ptakiem w drugiej! Ale co miałam robić? Trzymałam ptaka w pokoju, co oznaczało, że muszę żyć w przyjaźni z madame i pokojówka-

---

[10] S. Watkins, *Doris Lessing*, dz. cyt., s. 3.

> mi. Zmieniłam się w przyjaciółkę ludzkości, dobry Boże! Starsze panie zaczepiały mnie na schodach, dziewczęta zwierzały mi się z sercowych problemów. Wróciłam prosto do Paryża i aż do wiosny chodziłam zła na cały świat. Ale gdy zrobiło się ciepło, wyrzuciłam przeklętego ptaka przez okno i odtąd trzymam okna zamknięte. Ja po prostu nie znoszę być lubiana, i tyle![11].

Opieka nad zwierzętami buduje skomplikowane więzi społeczne i wspólnotowe zobowiązania, wikła w relacje międzyludzkie, wymaga poświęcenia i oddania. Te cechy – pozwalające przetrwać w robotniczych dzielnicach miasta – nie są oczywiste dla wiodących niezależne życie, wyswobodzonych ze standardowych relacji rodzinnych kobiet, które chcą same o sobie decydować.

Kryzysy psychiczne i seks

Quasi-autobiografia opowiedziana przez pryzmat kocurów, kotek i kociąt ułożona jest chronologicznie (z kilkoma retrospekcjami w dalszych częściach), zawiera wewnętrzną dynamikę narracji, prowadzącą przez punkty kulminacyjne (choroby kotów, pojawienie się nowego kota, wyjazdy, śmierć) do zazwyczaj nieciekawych zakończeń bez pointy, odzwierciedlających bezradność narratorki wobec losu. I tu znowu trafiamy na często pojawiający się w twórczości Lessing temat. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, czyli wtedy, gdy powstają pierwsze fragmenty tomu o kotach, pisarkę interesowały szeroko dyskutowane w Anglii problemy opieki nad osobami chorymi psychicznie, które doprowadziły do powstania ruchu antypsychiatrycznego. Zwracając uwagę na takie problemy, jak klaustrofobiczne relacje rodzinne, załamania psychiczne i sposób postrzegania osób chorych[12], Lessing przenosiła swoje obserwacje także na kocich domowników i tymczasowych podwórkowych gości. Pisarka opisywała przy tym przemoc ludzi wobec zwierząt, które muszą zostać poddane interwencjom medycznym w imię ich dobra. Przymusowe hospitalizacje i niezrozumiały dla zwierząt ból zadawany przez opiekunów doprowadzały koty do nerwic, depresji, traciły one przy tym zaufanie do domowników.

---

[11] D. Lessing, *O kotach*, przeł. A. Bańkowska, Warszawa 2008, s. 90.

[12] Na temat zaangażowania Lessing w ruch antypsychiatryczny zob.: S. Watkins, *Doris Lessing*, dz. cyt., s. 26.

Cierpienie ciąży nad wieloma opowieściami zbioru, gdyż zdarzenia relacjonowane są z perspektywy kogoś, kto zna zakończenie tych historii i często opowiada o tych, którzy odeszli. I to nie tylko o śmierci kotów. Duchami pojawiającymi się w *quasi*-autobiograficznych opowiastkach są rodzice pisarki. We fragmencie *Starość El Magnifico* narracja koncentruje się na kilkunastoletnim kocie, któremu trzeba amputować przednią łapę. Operacja zmienia jego charakter, nastawienie do otoczenia, doprowadziła do stanów depresyjnych i utraty zaufania do opiekunów. Po trzech latach od zabiegu pisarka podsumowuje:

> Kot dostał swoje dodatkowe życie i czuje się dobrze. [...] Znosi swój pełen ograniczeń żywot z zaskakującą zdolnością oceny możliwości i ryzyka, jaką obserwuje się także u pozbawionych kończyn ludzi. Widziałam już coś takiego u swojego ojca, który na wojnie stracił nogę[13].

Starszy, niepełnosprawny kot wiedzie więc podobne życie do okaleczonego (nie tylko fizycznie) weterana wojennego. Podobnych analogii nie odnajdujemy, jeśli chodzi o postać matki. Z tomów autobiograficznych wynika, że Lessing miała z nią niełatwe relacje i że obie toczyły nieustannie wojnę domową. Jednak w tle opowieści pisarki pojawia się właśnie matka, która opłakuje swoje koty, opiekuje się starzejącymi zwierzętami, podejmuje trudne decyzje, w których rozstrzyga o życiu i śmierci domowego inwentarza. Mimo dystansu do tej postaci to właśnie matka wydaje się najważniejszą postacią w tomie *O kotach*, także dlatego, że pisarka niejako powtarza jej gesty, zajmuje jej miejsce w rodzinnej historii o wieloletnich związkach ludzi i kotów, ich pełnym czułości i bólu współegzystowaniu.

Choć najbardziej znanymi wizerunkami Lessing są zdjęcia pisarki z kotami, to cykl opowieści o zwierzętach otwiera obraz nastolatki strzelającej do dzikiego stworzenia, który po oględzinach okazuje się domowym kotem, zbiegłym do buszu. Zastrzelenie go przez nastoletnią Doris jest tylko wstępem do bardziej przejmującej historii, związanej z masową zagładą kotów. W historiach o zwierzętach dominują bowiem dwa plany: na jednym toczy się życie zwierzęcych protagonistów, regulujących relacje między sobą na niezrozumiałych zasadach, na drugim przedstawiane są historie ludzi, którzy w mniejszym lub większym stop-

---

[13] D. Lessing, *O kotach*, dz. cyt., s. 184.

niu ingerują w życie otaczających ich zwierząt i często przez przypadek przyczyniają się do ich śmierci. Natura u Lessing nie jest doskonałą matką ani opiekunką, nie jest nauczycielką etyki ani nie wskazuje właściwych rozwiązań. Nieustannie trzeba jej się przyglądać i ją kontrolować, co czasami prowadzi do prostych rewanżów i chęci pomszczenia śmierci jednych zwierząt kosztem drugich.

Najbardziej przejmujące opowieści dotyczą życia w buszu, który mimo wysiłków rodziców Lessing wdziera się do domu i nie pozwala wyznaczyć granic między dzikim a oswojonym, domem a otoczeniem. W tym świecie tylko rygorystyczne działania matki pozwalają zachować względną równowagę, gdyż przejmuje ona na siebie obowiązki selekcjonerki, zabijając kocięta czy strzelając do chorych zwierząt. Symbioza ludzi i zwierząt w buszu sprawia, że akty okrucieństwa wydają się po prostu elementem trudnego życia i przyczyniają się do tego, że pozostałe przy życiu zwierzęta są zdrowsze i mają szansę wyżywić potomstwo. Jednak Lessing poprzez historię kotów opowiada także o swojej trudnej relacji z matką, od której chciała się jak najbardziej odseparować, ponieważ nie mogła znieść tego, że matka nieustannie stara się w Rodezji prowadzić dom jak w Anglii, co w buszu musiało być przedsięwzięciem ponad siły jednego człowieka, a nieprzystawalność tych światów rzucała się w oczy nawet dzieciom. Opowieść o matce i kotach jest jednak także próbą przypomnienia sobie czasu, kiedy Emily dotknął kryzys psychiczny, upadek woli i ducha, któremu poddała się bezgłośnie, przestając wykonywać obowiązki selekcjonerki. Dom w krótkim czasie został wtedy zdominowany przez koty chore, półdzikie, zdeformowane, co doprowadziło do wyjazdu matki, która nie chciała być świadkiem masowego mordowania kotów przez ojca. Mimo prób wykorzystania w uśmiercaniu osiągnięć weterynarii okazuje się, że najmniej bolesne dla zwierząt jest ich zastrzelenie, jednak ten sposób eliminowania chorych kotów doprowadza Alfreda do mdłości i wyczerpania, wywołując u niego powrót wojennych traum.

Podobne wydarzenie przyprawiające o mdłości powtórzy się wiele lat później, na angielskiej wsi, gdzie pisarka spędza wakacje razem z dwiema kotkami i musi uśmiercić cztery nowonarodzone kocięta, by czarna kotka nie przypłaciła karmienia sześciorga maluchów własnym życiem. W podsumowaniu fragmentu opisującego poród kotki narratorka z przyjaciółką grzebią niewielkie zwłoki:

> Zrobiłyśmy to. Okropieństwo! Potem we dwie poszłyśmy z latarkami w pole i moknąc w padającym równo deszczu, wykopałyśmy dołek. Zakopując cztery martwe ciałka, przeklinałyśmy matkę naturę, siebie nawzajem i życie. [...] Cóż za koszmarna noc, i do tego wypiłyśmy za dużo...[14].

Powracający temat narodzin kociąt skupia jak w soczewce kwestie praw reprodukcyjnych, płodności oraz przyjemności seksualnej ssaków. Zmiany charakteru związane ze sterylizacją i kastracją kotek i kocurów prowokują w innym miejscu pytania o sposób traktowania kobiet:

> Dzwoniłam do trzech weterynarzy, żeby zapytać, czy koniecznie trzeba usuwać kotce całą macicę i jajniki – czy nie wystarczy tylko podwiązać jajników i zostawić jej przynajmniej seks? Wszyscy trzej namawiali mnie gorąco, by usunąć wszystko. »Odwalić robotę za jednym zamachem«, jak wyraził się jeden. Tego samego zwrotu użył pewien ginekolog w stosunku do mojej przyjaciółki. »Wywalimy wszystko za jednym zamachem«. Bardzo interesujące[15].

Bolesne roztrząsania narratorki o sterylizacji i kastracji kotek i kocurów wynikają z przekonania, że przyjemność seksualna jest jednym z ważniejszych aspektów życia zwierząt[16], w tym ludzi. Niemożność zbudowania relacji erotycznych pozbawia koty istotnej części ich życia, prowadzi je do neuroz albo przyczynia się do odrzucenia przez stado. Choć Lessing nie kwestionuje, zwłaszcza po opisie scen mordowania nowonarodzonych kociąt, konieczności sterylizacji i kastracji, nieustannie ma wyrzuty sumienia, że w imię dobrej sprawy trzeba podejmować tak trudne decyzje za kogoś innego. W opowiadaniu z tomu *Mężczyzna i dwie kobiety*, o którym pisałam już wyżej, protagonistka Judith zaszantażowana przez gospodarza domu, że albo wykastruje kocura, albo on go uśmierci, decyduje się na eutanazję zwierzęcia, nie wierzy bowiem, by było ono w stanie żyć bez możliwości realizacji pragnień seksualnych. W opowiadaniach fikcyjnych Lessing stosuje

---

[14] Tamże, s. 110–111.

[15] Tamże, s. 64.

[16] Temat seksualnej przyjemności ludzi i nie-ludzi został w interesujący sposób omówiony w artykule Moniki Bakke, *The predicament of zoopleasures: human-nonhuman libidinal relations*, w: *Animal encounters*, red. T. Tyler, M.S. Rossini, Holandia 2009, s. 221–242.

więc – jak dowodzi Gardiner – bardziej radykalne rozwiązania fabularne i ideowe niż w *quasi*-autobiograficznych opowiastkach[17].

***

Seks zwierząt, podobnie jak ich rasowe rodowody, dziedziczenie cech, a także odmienne charaktery rodzinne i zawierane przyjaźnie to niezwykle istotne tematy, poruszane przez Lessing w tomie o kotach. Relacje międzyludzkie oraz między ludźmi i kotami pisarka przedstawia w sposób niezwykle dynamiczny, zmiana jednego elementu w dotychczasowym układzie wzajemnych relacji prowadzi do kolejnych przeobrażeń, stając się tym samym świetną ilustracją dzieł Charlesa Darwina o strategiach przetrwania związanych z możliwościami przystosowawczymi. Dynamikę przemian wzajemnych związków, jak i charakterów obrazują nigdy do końca nieustalone, tymczasowe imiona kocich protagonistów i protagonistek. Imiona wprowadzają humorystyczny dystans do przedstawionych historii, nawiązując przy tym do literackich poprzedników cyklu opowieści Lessing. *Koty* T. S. Eliota zaczyna wszak część *Imiona kotów*:

> Imię kota to sprawa, wbrew pozorom, niełatwa,
> Toteż w dłoni długopis mi drży,
> Gdy mam wskazać, jak bardzo całą kwestię nam gmatwa
> Fakt, że kot ma imiona aż TRZY[18].

U Lessing koty mają nawet więcej imion niż trzy, a przy tym jest to także ważny sprawdzian poczucia humoru czytelniczek i czytelników:

> Naszym zasiedziałym kotom nie podobało się to wszystko. Jeden nazywa się Charles, a właściwie Książę Charlie – bynajmniej nie po obecnym nosicielu tego tytułu, tylko na cześć dawniejszych romantycznych książąt, gdyż jest przepięknym pręgowanym kotem, który umie się godnie zaprezentować. Na temat jego charakteru im mniej się powie, tym lepiej, ale to nie on jest bohaterem tej kroniki. Drugi, starszy brat tamtego i o odpowiadającym tej roli charakterze, posiada pełne ceremonialne imię, nadane zaraz po tym,

[17] J. K. Gardiner, *Gender, Values, and Lessing's Cats*, dz. cyt., s. 111–124.
[18] T. S. Eliot, *Koty*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2005, s. 6.

> gdy przestał być kociakiem i jego cechy się uwidoczniły. Nazwaliśmy go Generał Pinknose Trzeci, składając w ten sposób hołd jego poprzednikom i pragnąc chyba pamiętać, że nawet najlepiej doglądany kot prędzej czy później nas opuści. [...] Ostatnio, ze względu na swą moralną siłę i zdolność do narzucania milczących osądów sytuacji, został na jakiś czas Biskupem, znanym jako Biskup Butchkin[19].

Ujawniające się nowe cechy kocich protagonistów stają się przedmiotem kpin i rodzinno-przyjacielskich dowcipów, wskazują też na pozycję w ludzko-zwierzęcym stadzie. Zwierzęta wikłane są w życie ludzi, także w ich polityczne poglądy, same zaś wikłają ludzi w swoje życie i kłopoty z samotnością, zdrowiem oraz opieką nad małymi. Świadomość bycia wyłącznie obserwatorką życia, mającą niewielki wpływ na przebieg zdarzeń, jest mocno zaznaczona w narracji całego tomu, wszak sama Lessing stwierdziła w jednym z telewizyjnych wywiadów: „Jestem piszącym zwierzęciem”[20] i wydaje się, że to właśnie pisanie różni ją od kotów i tych ludzi, którzy nie piszą.

---

[19] D. Lessing, *O kotach*, dz. cyt., s. 149–150.

[20] Program telewizyjny zatytułowany *Doris Lessing's unfinished business with 'Ben in the World'*, dostępny pod adresem internetowym: http://www.youtube.com/watch?v=NV0MS6B_ZCA [19.12.2014].

Olga Soporowska-Wojtczak

Wiersze o pieskach i kotkach, czyli koncepcja bytu Elżbiety Szemplińskiej

Tak od dzieciństwa.
Skąd się biorą
w mym życiu, w śnie tym, te zwierzęta?[1]

– pytała samą siebie Szemplińska w jednym z ostatnich swoich opublikowanych wierszy. Zgodnie z konwencją pytania retorycznego – nie udzieliła na nie odpowiedzi. Nie należała do twórców analizujących własne pisarstwo, nie zagłębiała się we własną duchowość. Nigdy nie wypowiedziała się bezpośrednio na temat jakiejkolwiek teorii poetyckiej lub filozoficznej. Wydaje się raczej, że chętnie czytała to, co odpowiadało jej osobowości, czym nasiąkła w domu lub co krążyło w środowisku, w którym się obracała. Niewątpliwie była też podatna na pozarozumowe interpretacje światopoglądowe. Niejednokrotnie w swojej poezji w zadziwiający sposób łączyła elementy mistyczne z monizmem przyrodniczym, buddyzmem i katolicyzmem.

Skąd więc te zwierzęta i po co?

Wyjaśnić jednak chcę na początku, że określenie użyte przeze mnie w tytule artykułu – „wiersze o pieskach i kotkach" to znacząca symplifikacja. Jego deprecjonujący wydźwięk ma na celu zaakcentowanie sposobu traktowania przez recenzentów współczesnych Szemplińskiej jej wierszy o zwierzętach, a może raczej powiedzieć by należało – cał-

[1] E. Szemplińska, *Dachy w moim życiu*, „Poezja" 1986, nr 3, s. 50.

kowitego braku recepcji takich utworów. To uproszczenie także w tym sensie, że nie mam na myśli konkretnie psów i kotów, ale wszystkich przedstawicieli świata nie-ludzkiego, jacy występują w poezji Szemplińskiej. Pisze ona bowiem także o chrząszczach, muchach, pająkach, myszach, królikach, żółwiach i wiewiórkach, a także o bytach mających zatartą tożsamość ontologiczną.

Kiedy w 1933 roku Szemplińska opublikowała swój pierwszy tomik wierszy, była już znana w środowisku towarzysko-literackim Warszawy jako pisarka z kręgu tzw. radykalnej inteligencji, skupionej wokół ruchów socjalistycznych. Sprawiła to wydana rok wcześniej powieść *Narodziny człowieka* oraz publiczna działalność autorki.

Narodziny człowieka zdobyły uznanie zarówno krytyki, jak i czytelników. Główna bohaterka powieści – Alda Aleluja to *porte-parole* Szemplińskiej. Należała ona bowiem do tego typu twórców, którzy inspiracje czerpią z własnych doświadczeń. Czytelnicy bez trudu mogli też rozpoznać sympatie i antypatie autorki. W przypadku *Narodzin człowieka* jasne było, że swoim światopoglądem obdarzyła rewolucjonistkę Aldę Aleluję – literacki żeński odpowiednik Cezarego Baryki.

W latach trzydziestych XX wieku pisarka była gwiazdą „Wiadomości Literackich", Stefan Kołaczkowski proponował jej współpracę ze swoim pismem „Marchołt", Karol Adwentowicz i Leon Schiller – kierownicy teatru „Ateneum" chcieli zorganizować wspólny poranek poezji Szemplińskiej i Władysława Broniewskiego. Autorka publikowała wówczas głównie na łamach prasy o profilu lewicowym, można tu wymienić: „Nową Kwadrygę", „Po Prostu", „Lewy Tor", „Sygnały", pismo młodzieży socjalistycznej „Młodzi idą…", „Nasz Wyraz". Wszystkie jej wiersze miały jednoznaczny kontekst polityczny.

Pisarka walczyła o lepszy ustrój nie tylko piórem. Popierała strajkujących tramwajarzy, podpisała odezwę „Za porozumieniem" – apologetyzującą socjalizm, recytowała swoje utwory na nielegalnych zebraniach robotników, uczestniczyła w tajnych spotkaniach komunistów. Jej zaangażowanie doceniła warszawska ulica, chrzcząc ją mianem „Amazonki rewolucji". W 1935 roku Stanisław Witkacy namalował portret Szemplińskiej jako „polskiej Dolores Ibárruri prowadzącej lud na barykady"[2].

---

[2] J. Siedlecka, *Mahatma Witkac,* Warszawa 1998, s. 81.

Kiedy więc ukazał się tomik jej wierszy – dla przypomnienia, był rok 1933 – recenzenci skupili się na utworach rewolucyjnych, pomijając zupełnie np. erotyki czy lirykę utrzymaną w konwencji baśniowej, nie wspominali także o animalistycznej metaforyce. Z wyjątkiem Witolda Gombrowicza. Autorowi *Ferdydurke* niezwykle spodobała się metoda poetki, którą określił jako „dziecięco-zwierzęco-kobiece" postrzeganie świata[3]. Ta triada wyznacza kierunki „twórczości niepozornej" uprawianej przez Szemplińską.

Ja skupię się na elemencie „zwierzęcym" ze świadomością, że to kolejne uproszczenie. Gombrowicz bowiem doskonale uchwycił istotę pisarstwa Szemplińskiej, opartej w całości na koncepcji bytu będącej konglomeratem wschodnich systemów filozoficznych oraz wyjątkowej wrażliwości poetki na krzywdę współistnienia innego we wszechświecie. Owa koncepcja nierozerwalnie łączy w jedno: „dziecko", „kobietę" i „zwierzę", tworząc specyficzny – irracjonalny – klimat wierszy Szemplińskiej. W wielu jej utworach trudno ustalić tożsamość podmiotu lirycznego, np. tytułowe *Palto* z jednego z jej liryków jest i człowiekiem, i samym sobą, i psem...

Kobieta w takim panteistycznym ujęciu jest istotą nie do końca ludzką, czasem zawieszoną między światem materialnym i duchowym, odczuwającą wyjątkową więź z przyrodą, szczególnie ze zwierzętami. W *Nocy kochanków* bohaterka nawet w trakcie miłosnego szału słyszy wycie chorego psa, w *Czarach* mówi o sobie wprost: „pajęczyca", a w *Nie zagasisz*: „jestem ptakiem, płomieniem, i gdzie zechcę polecę"[4]. Młode służące to raz „dziewczyny", a raz „zwierzątka zmięte". W utworze *Wiatr* podmiot liryczny (kobieta?) rozmawia z psami:

Patrzym razem z góry, jak młodzi odchodzą,
[...]
z czół im włos ulata, pierś w przód się wysuwa,
idę przeciw słońcu, wyżlica mi mówi[5].

Szemplińska pisała też utwory wyraźnie adresowane do dzieci. Publikowała je na łamach „Płomyczka". Już w latach trzydziestych XX wieku

[3] W. Gombrowicz, *Elżbieta Szemplińska (Nowe postacie w literaturze)*, „Kurier Poranny" 1934, nr 187, s. 8.
[4] E. Szemplińska, *Wiersze*, Warszawa 1933.
[5] Tamże.

miała gotowe do druku dwa tomiki wierszy: *Ukulele* i *Czarodziejski lot*. Przed wojną redakcje odrzucały publikacje, tłumacząc się lewicową działalnością Szemplińskiej, mającą rzekomo zniechęcać czytelników. W Archiwum pisarki w Książnicy Pomorskiej w Szczecinie można znaleźć jeszcze materiały do kolejnych tomików, także pisanych prozą. Wydaje się, że utwory liryczne prezentują lepszy poziom artystyczny niż te sprozaizowane. Wierszyki są rytmiczne i zabawne, natomiast powiastki trącą nadmiernym dydaktyzmem. Ze wszystkich natomiast przebija sympatyczny, humanitarny stosunek do zwierząt. W 1963 roku w niezwykle popularnej serii „Poczytaj mi mamo" Nasza Księgarnia wydała wierszowaną bajeczkę Szemplińskiej zatytułowaną *Kolczasty gość*. Publikacja miała powodzenie, wznawiano ją jeszcze dwukrotnie. Jest to kolejna wersja typowej dla Szemplińskiej opowieści o odrzuceniu i samotności. Została sprawnie i dowcipnie napisana, zawiera także przejrzysty morał, co w efekcie przyniosło udany, zrozumiały dla dziecięcego czytelnika utwór.

W prawie każdym tekście Szemplińskiej o wyraźnym – dziecięcym – adresacie pojawiają się zwierzęta. Są one ujęte antropomorficznie, w sposób nieodbiegający od tradycyjnych, bajkowych ujęć. Stanowią jednak ważne skrzydło nurtu, jaki określam mianem „niepozorny". Były one bowiem również niezauważalne przez krytyków, postrzegających Szemplińską w kategoriach poetki „czerwonej", „radykalnej", „zaangażowanej". Jeśli jednak łatwo było ominąć twórczość adresowaną do dzieci, z góry przyjmując tezę o jej niższym statusie, o tyle, jak się wydaje, zupełnie nie było wiadomo, co zrobić z wierszami Szemplińskiej jedynie pozornie nawiązującymi do literatury dla dzieci. Mam tu na myśli wiersze z tomiku z 1933 roku, takie jak wspomniane już *Palto*, a także *Szafa*, *Zmartwychwstanie*, *Drzewo*, *Bazylemu* oraz wzruszająca *Psia kołyska*. Świat tych liryków to dębowa szafka, kasztanowiec na podwórku, miauczący kotek i zasypiający piesek. Lecz ich wymowa, polityczny kontekst, niezwykle ekspresyjny język, groteskowe ujęcia, a czasami – jak w przypadku *Szafy* – jawne filozoficzne odwołania – uniemożliwiały jednoznaczne określenie adresata. Trzeba było przyjąć „dziecięco-zwierzęco-kobiecy" punkt widzenia, ale na to – oprócz Gombrowicza – nie odważył się żaden z krytyków. Po wojnie Szemplińska wydała jeszcze tomik *Notatki z podróży*[6], zawierający głów-

[6] E. Szemplińska, *Notatki z podróży*, Warszawa 1968.

nie przedruki z 1933 roku. I wówczas recenzenci podkreślali ich „społeczność", „rewolucyjność", „klasowe zdeterminowanie". Nie łączyli tej oceny z wierszami o „pieskach i kotkach", nie zauważając, że poglądy polityczne Szemplińskiej i jej miłość do świata natury tworzą jednorodną i spójną całość. Dopiero Ewa Kraskowska w swojej pionierskiej pracy na temat pisarstwa kobiet w Dwudziestoleciu[7] odkryła Elżbietę Szemplińską – jako osobę oraz jako poetkę, której twórczość przesycona jest metaforyką animalistyczną i obecnością zwierząt. Poznańska badaczka postawiła tezę, że szczególna wrażliwość Szemplińskiej na sprawy zwierząt to źródło jej fascynacji komunizmem, ideologią oficjalnie utożsamiającą się z postawą obrony najsłabszych i krzywdzonych. Zdaniem Kraskowskiej to właśnie owa wrażliwość i wyobraźnia dziecka pozwoliły poetce przetrwać największe tragedie rodzinne, jakich doświadczyła w okresie wojennym i tuż powojennym[8]. Ale niezwykła empatia Szemplińskiej była też dla niej ciężarem. Kraskowska stwierdza: „jeśli poziom empatii jest na najwyższym poziomie, czyni życie człowieka niemal nieznośnym"[9].

Szemplińska, idę tutaj dalej za myślą autorki *Piórem niewieścim*, w *Zrostach* przyjmowała perspektywę zwierząt domowych, czyniąc je partnerami ludzi, co również wyróżnia tę prozę w kontekście piśmiennictwa XX wieku. Szemplińska jest m.in. autorką wyjątkowego w literaturze polskiej opisu miasta widzianego oczami psa – Mony Lizy w powieści *Potrójny ślad*, wydanej w 1938 roku (to pierwsza opublikowana część *Zrostów*)[10]. Zaznaczę jedynie, że już w *Psiej kołysce* (tomik *Wiersze* z 1933 r.) Szemplińska próbowała przyjąć punkt widzenia zwierzęcia:

---

[7] E. Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2003.

[8] E. Kraskowska, *Feminity and Comunism: The Case of Elżbieta Szemplińska*, w: *Gender and Sexuality in Ethical Context. Ten Essays on Polish Prose*, red. K. A. Grimstad, U. Philips, Bergen 2005, s. 201–221.

[9] Tamże, s. 212. Tłumaczenie (wolne) moje.

[10] Warto tu jeszcze wspomnieć, że E. Kraskowska porównywała też technikę pisarską zastosowaną przez Szemplińską w *Zrostach* z metodą wykorzystaną przez Virginię Woolf w *Falach* (1931). Poznańska badaczka zwróciła uwagę na podobieństwo użytych rozwiązań narracyjnych, chociaż V. Woolf była nieznana w Polsce międzywojennej, więc o bezpośrednich wpływach nie ma mowy (E. Kraskowska, dz. cyt., s. 213).

Ożył motyl
na żywicznym stole.
Szeleszczący szczebioce wieczorem owies,
szumi, szumi puszyste skrzydło sowie.
O swem dziecięctwie piesku coś opowiedz:
otem owym otyl ole owies owie owiedz
Ciepło, ciepło, ciepło,
Oczy... woczy....
Łzą i miodem w oczach zlepło,
śpij mój piesku... Ciepło... Ciepło....

– a kilka lat później udowodniła, że jest możliwe wykorzystanie języka ludzkiego do przedstawienia życia wewnętrznego psa. Rozdziały *Zrostów* opisujące psychikę zwierzęcia należą do wyjątkowych w polskiej literaturze, nie tylko Dwudziestolecia międzywojennego. To deklaracja świadomości zwierząt – powstała ponad 70 lat przed *Deklaracją z Cambridge na temat świadomości* głoszącą, iż: „Konwergentne dowody wskazują, że zwierzęta inne niż ludzie mają neuroanatomiczne, neurochemiczne i neurofizjologiczne podłoża stanów świadomości łącznie z możliwością podejmowania świadomych zachowań”[11]. Wątek zwierząt – równoprawnych partnerów ludzi obecny w prozie Szemplińskiej pozwala też na stwierdzenie, że *Zrosty* wpisują się we współczesny nurt badań nad relacjami człowiek-zwierzę, zwanych *animal studies*. Szemplińska w swoich poglądach na istotę ludzkiego bytowania wyprzedziła epokę. W Dwudziestoleciu popularny był franciszkanizm, ale – wbrew pozorom – filozofia ta była Szemplińskiej z gruntu obca. Franciszkanizm zakłada niższość zwierząt wobec nas – ludzi, co uwidacznia się już w formule „bracia mniejsi”. Natomiast w wierszach Szemplińskiej o „psach i kotkach” dostrzec można elementy animizmu czy panteizmu, w których dużą rolę odgrywa temat „wędrówki dusz”, istnienia duszy w świecie przyrody, wieczności i jedności wszechświata. Znaleźć w nich też można coś na pograniczu bramanizmu i buddyjskiej teorii palingenezy, głoszących, że wszystkie elementy organiczne we wszechświecie są sobie równe. W wyobraźni Szemplińskiej świat człowieka i natury jest jednością, a wspólnota losów kobiety i zwierzęcia jest sil-

[11] http://zeszytyprawzwierzat.org.pl/deklaracja-z-cambridge-na-temat-swiadomosci [dostęp: 10.08.2014]; przeł. M. Zadrąg.

nie akcentowana. Poetka miała wyraźne upodobanie do uduchowiania świata przyrody, a w jej wierszach odnaleźć można także echa hylozoizmu w bardzo podstawowym rozumieniu (*Pierwsze* życie[12]). Utwór *Szafa* z 1933 roku to także manifest wiary w jedność i nieskończoność całego Istnienia[13]. Szemplińska darzyła świat przyrody niezwykłym szacunkiem i uważała, że zwierzęta posiadają stopień duchowego rozwoju tożsamy z ludzkim.

W 1986 roku, krótko przed śmiercią, opublikowała jeszcze kilka wierszy – prawie wszystkie są poświęcone zwierzętom.

W wierszu *Ostatni z ostatnich* Szemplińska stworzyła, jak się wydaje niepowtarzalny w polskiej literaturze, pochwalny obraz szczurów, które podziwiała za inteligencję, wytrwałość, więzi rodzinne oraz odwagę. Wiersz *Czaruś umiera* poetka poświęciła kotu, w *Medaliście* dała portret psa afgańczyka, a w utworze *Nie do zapomnienia* oskarżyła „dwunogich" o „wszystkie zbrodnie […] wobec wszystkiego co istnieje"[14]. Była to gorzka refleksja, wywołana tragicznymi przejściami w życiu prywatnym. Ważniejsze jednak jest to, że Szemplińska do końca pozostała wierna swojej filozofii, jaką zaprezentowała już w 1933 roku. Wśród ostatnich utworów umieściła wiersz *Najpierw trzeba pamiętać* traktujący o odkrywaniu rzeczy ważnych w życiu. Poetka zaliczała do nich między innymi:

morze łez do wypicia
ratowanie parszywego kota w Paryżu
królika o złamanym kręgosłupie w Urlach
oraz kwiatek
podarowany starej żebraczce
w siódmym roku życia[15]

---

[12] E. Szemplińska, *Pierwsze życie,* w: tejże, *Wiersze*, dz. cyt.

[13] W polskiej tradycji historycznoliterackiej można przywołać nazwisko Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Nie ma tu miejsca na szczegółowe analizy, ale wpływy poezji autorki tomiku *Pocałunki* na przedwojenną poezję Szemplińskiej zasługują na dogłębne zbadanie tematu. Trzeba też chociażby w przypisie wymienić Irenę Krzywicką jako autorkę *Mieszanego towarzystwa*, książki opublikowanej w latach trzydziestych XX w.

[14] E. Szemplińska-Sobolewska, *Ostatni z ostatnich, Medalista, Czaruś umiera, Nie do zapomnienia*, „Poezja" 1986, nr 3, s. 51–52.

[15] E. Szemplińska, *Notatki z podróży*, dz. cyt.

Ujawnia się w nim przekonanie poetki, obecne także w innych jej utworach, że życie doczesne jest tylko etapem ludzkiej wędrówki, wcale nie najważniejszym w całym przeznaczonym dla nas cyklu.

Skąd więc u niej zwierzęta?

Stefan Themerson uważał, iż „nie jest pewne, że zawsze będziemy przeprowadzać linię demarkacyjną – ową starożytną, biologiczną granicę oddzielającą rodzaj ludzki od innych zwierząt […] *wzdłuż*, a nie w *poprzek*"[16]. Dla Szemplińskiej było to jasne. Unikała w swojej twórczości słowa „człowiek", pisała o „dwunogich" albo zacierała ich podmiotowość. Czasem wprost naśmiewała się z ludzkiego przekonania, że jesteśmy najważniejszym ogniwem we wszechświecie. Wiersz *Klon-gwałciciel* z 1933 roku bardzo nie spodobał się ówczesnym recenzentom. Poetka wesoło w nim konstatowała, że po gwałcie klonu jest już „pół panią klonową"[17].

Od pierwszych swych utworów Szemplińska deklarowała szacunek dla istot nie-ludzkich. W dzieciństwie zaczytywała się powieściami Ernesta Thompsona, pisała:

> Ten rytm już pewnie do zgonu,
> będzie w sercu brzmiał równie mocno –
> nauczył „księżyc szalony",
> zwierzęta i Seton Thompson.
>
> Na pagórku wołały lisy,
> „księżyc śnieżny" wypływał z chmur –
> Śnieżnokryzka, Domino, słyszysz?
> yap, yap, yeow, yurr…[18]

Ernest Seton Thompson był jednym z twórców skautingu. Propagował życie na łonie przyrody oraz miłość i szacunek dla zwierząt. Małgorzata Büthner-Zawadzka zwróciła uwagę na zbieżność idei wyznawanych przez Szemplińską z nurtem ekofeminizmu:

> Wszak według ekofeministek obcowanie z naturą (w tym jej przedstawicielami zwierzętami) kształtuje wrażliwość etyczną, uczy odpowiedzialności

[16] S. Themerson, *factor T*, przeł. E. Kraskowska, „Twórczość" 1990, nr 11, s. 63–79 (podkreślenie autora).
[17] E. Szemplińska, *Wiersze*, dz. cyt.
[18] E. Szemplińska, *Krzyż Warszawy*, Warszawa 1946.

> i myślenia w kategoriach relacji, a nastawienie proekologiczne idzie w parze z chęcią zniesienia każdej formy dyskryminacji, także ze względu na przynależność klasową czy status majątkowy[19].

Wydaje się, że jest to uzasadniona asocjacja. Kilka utworów z pierwszego tomiku Szemplińska zadedykowała: „dr. J. Dembowskiemu" – uczonemu zajmującemu się m.in. genetyką, ewolucjonizmem oraz psychologią zwierząt[20], profesorowi Ludwikowi Krzywickiemu[21] oraz Tadeuszowi Żeleńskiemu[22]. To w rzeczywistości manifesty filozofii monizmu materialistycznego, co w powiązaniu z dziecięcą fascynacją książkami Seta Thompsona daje obraz pisarki konsekwentnie wyznającej jedną postawę wobec świata. Na początku XX wieku ukazał się pierwszy esej Maurice Maeterlincka traktujący o życiu pszczół[23], później wychodziły następne: *Życie termitów*[24], *Życie mrówek*[25]. Teorie Maeterlincka żywo

---

[19] M. Büthner-Zawadzka, *Warszawa. Obraz i doświadczenie miasta w polskiej prozie kobiecej 1864–1939*, doktorat w IBL PAN pod kierunkiem prof. G. Borkowskiej.

[20] E. Szemplińska, *Pierwsze życie,* dz. cyt. Jan Bohdan Dembowski (1889–1963) – biolog, etnolog, działacz społeczny i polityk; w latach 1918–1934 pracownik Instytutu Biologii Doświadczalnej im. M. Nenckiego w Warszawie, w latach 1920–1930 profesor w Wolnej Wszechnicy Polskiej i na Uniwersytecie Warszawskim; prowadził badania z zakresu fizjologii pierwotniaków, interesował się zoologią doświadczalną i psychologią zwierząt; autor pozycji: *Historia naturalna jednego pierwotniaka* (1924), *Darwin* (1936), *Psychologia zwierząt* (1946), *Psychologia małp* (1946); w latach 1940–1941 wykładowca Uniwersytetu Marksizmu-Leninizmu w Wilnie; w latach 1944–1947 *attaché* naukowy przy ambasadzie RP w ZSRR, a także pracownik naukowy Instytutu Biologii Doświadczalnej w Moskwie (*Wielka Encyklopedia PWN*, Warszawa 2005).

[21] E. Szemplińska, *Włóczęga*, w: tejże, *Wiersze,* dz. cyt. Ludwika Krzywickiego następująco scharakteryzowano na łamach prasy: socjolog, etnolog, antropolog, marksista, według niego marksistowskie idee społeczne zmierzały „w kierunku humanizacji systemu poprzez zacieśnienie dialektyki materialistycznej do faktów społecznych i zjawisk masowych i usunięcie poza nawias jej ingerencji, wewnętrznych, tzn. indywidualistycznych form życia ludzkiego; wierzył nie tylko w *perfectebilite* zewnętrznych, społecznych form życia, ale i w ulepszalność wewnętrznej, moralnej natury człowieka" („Wiadomości Literackie" 1938, nr 7).

[22] E. Szemplińska, *Idylla*, w tejże: *Wiersze*, dz. cyt.

[23] M. Maeterlinck, *Życie pszczół*, Lwów–Poznań 1922.

[24] M. Maeterlinck, *Życie termitów*, Lwów–Poznań 1926.

[25] M. Maeterlinck, *Życie mrówek*, Lwów–Poznań 1930.

inspirowały Krzywickiego – „papieża socjalizmu warszawskiego”[26] oraz Jana Dembowskiego[27]. Z kolei wiersz *Idylla* poświęcony „Dr. Boyowi-Żeleńskiemu” jest niezwykły pod względem spiętrzenia personifikacji animalistycznych i trafności spostrzeżeń prowadzących do stworzenia rzeczywistości o zatartych granicach metafizycznych:

Genjalność zielonemi kłębami wali w łeb,
olbrzymiemi łapami wstrząsa dreszcz.
Po brzózkach: białozielonem stadku zebr
skacze syczący, młody deszcz.

Wylazł, jak chrabąszcz, na mokry liść,
na ścieżkę przed dom,
i rozmyśla: dalej iść,
czy stać, przyglądając się psom?
[...]
On stoi, niezgrabny i wielki,
zamyślony, jak własny pomnik...
a deszcz – moczy jego lakiery,
lśniące karaluchy ogromne.

Wszystkie te nazwiska przywołane przez Szemplińską w debiutanckim tomiku nie są przypadkowym zbiorem – świadczą o obszarze zainteresowań poetki, które sprawiły, że należy ją określać mianem „autorki literatury zwierzęcej (animalistycznej)”.

Prywatnie była „kociarą”, jako samotna starsza kobieta dzieliła swoją kawalerkę z pięcioma przedstawicielami tego gatunku[28]: Ujo, Płaczką, Zuzią, Ahimsą i Hipkiem[29]. Podobno szczególnie Ujo robił wrażenie: był pięknym, ogromnym, czarno-białym kocurem, pełnym godności, zakochanym w swej pani[30]. Szemplińskiej przez całe życie towarzyszyły zwierzęta: koty (oprócz wymienionych wyżej jeszcze:

---

[26] T. Kowalik, *Ludwik Krzywicki*, Warszawa 1976, s. 9.
[27] J. Dembowski, *Psychologia małp*, Warszawa 1946; J. Dembowski, *Psychologia zwierząt*, Warszawa 1946.
[28] E. Nowacka, *Wizyta w domu Elżbiety Szemplińskiej-Sobolewskiej*, „Poezja” 1986, nr 3, s. 54.
[29] W poezji z lat osiemdziesiątych uwieczniła jeszcze Czarusia („Poezja”, dz. cyt., s. 51).
[30] E. Nowacka, dz. cyt.

Walery, Bazyli i Czaruś), pekińczyk Tomcio Paluch w Paryżu, pies Gaston w Samarkandzie, królik w Urlach, żółw, z którym się fotografowała na balkonie... Na pewnym etapie swojej biografii planowała także hodować pekińczyki, a jednego z nich – swojego ulubieńca „Tomcia Palucha" – uwieczniła na ilustracjach do wierszy z tomiku *Notatki z podróży*. Można by napisać biografię Szemplińskiej przez pryzmat jej oddanych zwierzęcych przyjaciół. Wierzyła też w telepatię między zwierzętami, fascynowała się pracami filozoficznymi omawiającymi ten temat. Aktywnie działała na rzecz Towarzystwa Opieki nad Zwierzętami. Z okazji 120-lecia Towarzystwa wręczono jej dyplom uznania „za krzewienie humanitarnych idei towarzystwa oraz czynną postawę w opiekowaniu się i w ulepszaniu doli świata zwierzęcego". Istotę swoich przekonań Szemplińska wyraziła także cytatem z Marka Twaina, który umieściła na odwrocie jednej z fotografii: „Jeśli podniesiesz wynędzniałego psa i wypielęgnujesz go do rozkwitu – n i e u g r y z i e c i ę. Taka jest g ł ó w n a r ó ż n i c a między psem i człowiekiem…" (podkreślenie pisarki).

W jej ostatnich publikowanych wierszach zwierzęta są nośnikami cech, jakich poetka bezskutecznie poszukiwała w ludziach:

> Tylko koty przyszły do mnie
> tylko koty. Tylko koty i bezdomne psy –
> Tylko one zrozumiały bezbłędnie
> jak mi strasznie bez ciebie żyć[31]

Gombrowicz pisząc o charakterystycznej dla Szemplińskiej „dziecięco-kobieco-zwierzęcej" percepcji świata, postawił także jeszcze jedną niezwykle ciekawą tezę:

> I jeśli twórczość jej moglibyśmy nazwać proletarjacką, to nie spowodu takiej czy innej ideologji, lecz ze względu na głęboką instynktowną wrogość do wyższego świata, że nie chce się uszlachetniać ponad możność, że światem jej są takie rzeczy, jak: krnąbrność uczucia, hardość ulicznika, skowyt psa, bunt i złość sługi, miłość wyrostka, nie zaś: lilija, słowik, niebo, róża[32].

---

[31] E. Szemplińska-Sobolewska, *Na lodowej krze*, „Poezja" 1986, nr 3, s. 49.
[32] W. Gombrowicz, dz. cyt.

Gombrowicz wyczuł w Szemplińskiej pokrewną duszę, krytycznie nastawioną wobec zastanej rzeczywistości. Wskazał tym samym pewien trop, który można uzupełnić o opinię, że głoszone przez nią hasła „proletariackie", jej „klasowa świadomość" były jedynie pojęciami doraźnie oddającymi sposób widzenia świata przez pisarkę, najbardziej bowiem odpowiadały osobowości wyjątkowo wrażliwej na krzywdę drugiej istoty. „Humanitaryzm poetki", jak to określił Gombrowicz, uzyskał ideologiczne uzasadnienie o podłożu lewicowym – jedyne możliwe wśród międzywojennych opcji politycznych. Obok tego terminu, doskonale oddającego istotę zasad etycznych wyznawanych przez Szemplińską, zaproponowałabym drugi, bezpośrednio z nim powiązany. Poetka wierzyła i propagowała nie tylko egalitaryzm społeczny – przekonanie o równości wszystkich ludzi, które stanowi podstawę sprawiedliwego ustroju społecznego, ale także egalitaryzm globalny – równość Istnienia we wszechświecie.

Całkiem niedawno fizyk John Hagelin opracował teorię symetrycznego pola superstrun, godzącego fizykę kwantową z systemami religijnymi. Badając naturę z fizycznego punktu widzenia, odkrył, że w samym rdzeniu podstawy istnieje pole, które łączy grawitację z elektromagnetyzmem, światło z działalnością nuklearną. W świetle tej teorii wszystkie tzw. cząsteczki natury: kwarki, leptony, protony, neutrony są jednością, różną falą na jednym oceanie egzystencji. Planety, ludzie, zwierzęta są tylko falami wibracji pola superstrun. Istnieje jedna świadomość, a cząstki fizyczne są zbudowane z tego samego materiału, co nasze myśli[33]. Szemplińska ujęła to następująco:

W deskach prostej szafy,
włośnym zwojem linij,
spirale spienione
kędziorami płyną.
Krągłe i miodowe,
pełne soków żywych,
drzewa umarłego
pulsujące żyły,

[…]
Śpiewa szafa z dębu
w pokoju, o mroku,

[33] http://www.youtube.com/watch?v=yFkb_kpTiiU [dostęp: 12.12. 2013].

jak zielone drzewo
nad wodą szeroką.
Śpiewa nieruchoma
na środku pokoju,
śpiewa zadumana,
lejąc miód ze słojów.
O zmienności śpiewa
o wiecznem istnieniu,
o palącym lecie,
o cierpkiej jesieni.
Miód i słońce żółte,
istność i zieloność,
śmierć i życie zgodnie
ciekną w nieskończoność[34].

Jej wierszyki o „kotkach i pieskach" to wykładnia systemu filozoficznego, którego poetka nigdy nie zdefiniowała, ale który z pasją wyznawała. Ta „twórczość niepozorna" stanowi klucz do zrozumienia biografii i pisarstwa Elżbiety Szemplińskiej.

[34] E. Szemplińska, *Szafa*, w: tejże, *Wiersze*, dz. cyt.

Paweł Graf

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Małe muchy – duże sprawy. (Owad jako przedmiot literaturoznawczy)

Herbata stygnie zapada mrok
A pod piórem ciągle nic

Obowiązek obowiązkiem jest
Piosenka musi posiadać tekst
Gdyby chociaż mucha zjawiła się
Mogłabym ją zabić a później to opisać

(Hey, *Teksański*)[1]

W roku 2006 ukazała się książka Stevena Connora zatytułowana: *Mucha. Historia – antropologia – kultura*. Przetłumaczona dwa lata później na język polski, wydana na kredowym papierze, bogato ilustrowana, pełna kolorowych fotografii[2] – nie znalazła wielu nabywców i przeceniona o około 80% trafiła do wyprzedaży. Dodajmy, że jej autor to znany angielski profesor literatury współczesnej. Można w tym miejscu postawić pytanie: po co poświęcać tyle edytorskiego i naukowego trudu niepozornej musze, zwłaszcza, że – jak widać – nie istnieje społeczne zapotrzebowanie na antropologię czy literaturoznawczą historię tego, w pierwszym odczuciu odrażającego, insekta? A jednak lektura tej pracy oraz innych

---

[1] Cyt. za: http://www.tekstowo.pl/piosenka,hey,teksa_ski.html [dostęp: 5.01.2015].

[2] S. Connor, *Mucha. Historia – antropologia – kultura*, przeł. B. Stanek, Kraków 2008. Książka zawiera ponad 120, w większości kolorowych, fotografii i rycin.

tekstów poświęconych skromnym muchom, zarówno naukowych, jak artystycznych, okazuje się – w moim mniemaniu – niezwykłą poznawczą przygodą. Zresztą, jak możemy wyczytać w podejmujących owadzi temat tekstach literackich, czyż my – ludzie naprawdę aż tak bardzo różnimy się od małej czarnej muchy? Dość prowokująco piszą o tej sympatii: poeta współczesny, Krzysztof Jaworski, w wierszu o prostym tytule *Mucha*:

Pytanie czy zabić muchę. Czy zabić
gazetą tak by przypatrzyła się z bliska
zdjęciu George'a gawędzącego z chłopcami po zbiórce
drużyny lub trafiła w zdanie
„George Patterson zachowuje pogodę ducha"
czy też rąbnąć szkolnym warsztatem
naprawy obuwia […]
To jest pomysł – męski but.
Nadciąga zmierzch […].
Gdzieś dalej trwa próba
przewiercenia skorupy ziemskiej.
Nasze życie nie jest ani lepsze, ani gorsze niż życie insekta.
Jego ostatecznym celem, bez względu
na prasę czy obuwie, jest
przetrwanie[3].

czy, znacznie wcześniej, William Blake w *Łątce*:

Twoją zabawę,
Łątko maleńka
Ma nieostrożna
Zniszczyła ręka.

Lecz przecież jestem
Podobny tobie.
Czymże się różni
Od łątki człowiek?

Ja także tańczę. Śpiew na mych wargach
Aż ślepa ręka
Me życie starga[4].

---

[3] K. Jaworski, *Mucha*, w: tegoż, *Kameraden*, Kraków 1994, s. 25.

[4] W. Blake, *Łątka*, [*The Fly*], przeł. Z. Kubiak, cyt. za: T. Sławek, *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake'a*, Katowice 2001, s. 182.

Angielski twórca przestrzega nas jednocześnie przed skrzywdzeniem maleńkiego owada – ludzkiego *alter ego*, bowiem:

Psotnik, co zabił muchę, pozna,
Jak groźny bywa gniew pająka[5].

A skoro jesteśmy „podobni sobie", nie powinien w nas budzić zdumienia ani fakt zainteresowania antropologią insektów, ani też – przykładowo – że na jednym z ważnych konkursów fotograficznych, zorganizowanych przez *National Geographic*, zdjęcie muchy wykonane przez Arkadiusza Makowskiego, zatytułowane *Elvis* zdobyło *Grand Prix*[6]; ani to wreszcie, że owad ten na stałe zagościł w języku[7], w takich chociażby przysłowiach i powiedzeniach jak: „wścibski jak mucha", „ma muchy w nosie", „umierają jak muchy", „z armatą na muchę", „rusza się jak mucha w smole", „jest jak utrapiona mucha", „dobra psu i mucha" czy „mucha śmierdziucha".

Zgodnie z ustaleniami Connora, który o interesującym nas insekcie zebrał imponujący zbiór informacji, aż 1/10 wszystkich istot ziemskich to muchy, zaś najstarsza odkryta skamielina pochodzi z triasu, najdawniejszego okresu ery mezozoicznej i datowana jest na około 230 mln lat przed naszą erą. Pierwszy znany nam mitologiczno-literacki zapis, poświęcony tej przedstawicielce rodziny *diptera* (dwuskrzydłych), powstał około roku 141 p.n.e. i utożsamia tę muchówkę z demonem. Dziś mucha, która ledwo ocaliła swe musze istnienie – były bowiem projekty, by ją i jej kuzyna komara całkowicie wytępić[8] jako byty w przyrodzie zbędne[9] – kojarzy się nam powszechnie z istotą niezbyt estetyczną i raczej nieprzyjemną; tą, która roznosi zarazki

---

[5] W. Blake, *Wróżby niewinności*, przeł. Z. Kubiak, cyt. za: [online] http://malowane-wierszem.blogspot.com/2012/05/wrozby-niewinnosci-william-blake.html [dostęp: 5.01.2015].

[6] Zob.: http://www.swiatobrazu.pl/wielki-konkurs-fotograficzny-national-geographic-rozstrzygniety-oto-zwyciezcy-osmej-edycji-28055.html [dostęp: 5.01.2015].

[7] A raczej językach – bowiem przysłowia z „muchą" nie ograniczają się tylko do polszczyzny; por. łac. *Habet et musca splenem* (i mucha ma śledzionę).

[8] Zob. m.in.: S. Connor, dz. cyt., [tu:] rozdział piąty: *Wojny musze*, s. 102 i nast.

[9] Część naukowców uznała jednakże, iż może ona w przyszłości przydać się ludzkości, ratując tym samym, wraz z muchą, genetykę.

i siada wiadomo gdzie[10]. Connor nie tylko pokazuje, że nie zawsze tak było, ale też jako antropolog ujawnia mechanizmy ludzkiego myślenia, nacechowanego kulturową zmiennością i różnorodnością – przykładowo w starożytnym Egipcie łączono nieustępliwą, nikogo niebojącą się muchę z dzielnością i medal z jej wizerunkiem był nagrodą za męstwo wykazane w walce. Była ona też odwzorowywana na amuletach noszonych w postaci naszyjników, co odkryto podczas archeologicznych wykopalisk. Dopowiedzmy również, że to, co znamy pod swojską nazwą „packa", w niektórych kulturach było znakiem władzy królewskiej. Jeszcze ciekawszy przypadek odnalazł Guillaume Apollinaire, pisząc w swym *Zwierzyńcu* o tajemniczych muchach ganicznych:

> Muchy bzykają melodiami,
> Jakich się nauczyły niegdyś
> Od much ganicznych, co bóstwami
> Są zaśnieżonych pól Norwegii[11].

Chodzi tu o czarowników fińskich i lapońskich, którzy ujarzmili niewidzialne ganiczne muchy, ukazujące się zwykłym śmiertelnikom jedynie jako płatki śniegu; ujarzmili – te bowiem swym bzyczeniem ujawniały im rozmaite wieszcze sekrety, służyły nadto jako niewidzialna broń kąsająca ich wrogów. Podziwiali ją m.in.: Homer[12], Lukian z Samosaty – porównujący piękno jej skrzydełek do indyjskich tkanin i podkreślający, iż jako byt dzienny nie jest ona podstępna i zdradliwa[13] czy, w renesansie, Leon Battista Alberti, prekursor samego Leonarda da Vinci, który pisał o niej panegiryki, sugerując w nich, iż „dzielić [z nią – P. G.] stół nieledwie jest jak dzielić łoże"[14]. Podkreślał on pokojowy charakter tego owada, jego skłonność do rodzinnego życia, która winna być dla ludzi przykładem, wreszcie głęboką pobożność:

---

[10] Jak wiemy, podstawą takich skojarzeń nie jest naukowe *logos*, tylko kulturowa *praxis*.

[11] G. Apollinaire, *Wybór poezji*, oprac. J. Kwiatkowski, Wrocław 1975, BN II, s. 9 i 16–17.

[12] Zob.: Homer, *Iliada* 2.46, za: S. Connor, dz. cyt., s. 20.

[13] Tamże, s. 21. Lukian jest autorem mowy popisowej zatytułowanej: *Pochwały muchy* – zarzuca tu Platonowi, że ten zlekceważył muchę jako „dowód" w swych rozważaniach na temat nieśmiertelności duszy. Zob.: http://pl.wikipedia.org/wiki/Dzie%C5%82a_Lukiana_z_Samosat [dostęp: 5.01.2015].

[14] Zob.: S. Connor, dz. cyt., rozdz. 4.

> Któż nie wie jak religijne są muchy? – pisał – Czy oddano kiedyś cześć bogom, dokonano ofiary bez tłumnego udziału much? Naprzód uszczkną ofiarnej strawy, by opuściwszy ołtarz, zgromadzić się chmarą w rytualnych modłach, czuwając po nocy z samymi bogami.

„Jakże idylliczne – konkludował – spokojne i zrównoważone wiódłby życie człowiek, gdyby prowadził się jak mucha!"[15]. Wreszcie, w czasie Rewolucji Francuskiej, mucha reprezentowała wypisane na sztandarach rewolucyjne hasła, stając się symbolem sprawiedliwości (kąsa bowiem wszystkich niezależnie od stanu) i wolności (nikt nie potrafi jej oswoić)[16]. Bowiem – jak pisał na rok przed tejże rewolucji wybuchem William Hayley:

> Nie masz godniejszej uczty dla ludzkiego ducha
> Niż zmyślnie kropkowany lampart i złocona mucha[17]

Nie tylko pisarze i myśliciele uważali muchę za istotny przedmiot swoich rozważań i twórczych obserwacji, podobnie inni artyści – zwłaszcza muzycy eksperymentalni, odtwarzający dźwięki natury, twórcy kina popularnego, artyści performerzy[18] i, nade wszystko, malarze – cenili tego owada. Dla mistrzów pędzla interesujący nas insekt często bywał znakiem realizmu lub *quasi*-realistycznym żartem, przykładowo mucha umieszczona na ciele portretowanej osoby czy krążąca nad martwą naturą wskazywała referencjalnie na świat, w którym owady nieustannie uzupełniają ludzką przestrzeń; a jej realistyczne przedstawienie znajdowało swój pełny wyraz wtedy, gdy obserwator obrazu odganiał zeń namalowanego insekta[19]. Innym przejawem fascynacji muchą były jej

---

[15] Zob.: S. Connor, dz. cyt., s. 23–24.

[16] Por. tamże, s. 25–26. Tekst Connora jest kopalnią przykładów wykorzystania muchy w sztuce i ludzkiej refleksji.

[17] Cyt. za: S. Connor, dz. cyt., s. 145. W bliższych nam czasach wśród pisarzy często wykorzystujących motyw muchy był m. in. Marcel Proust.

[18] Przykładowo Dominik Jałowiński zamknął się w klatce z muchami, by „wytłumaczyć im", na czym polega performance; zob.: [online] http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/51,34889,6787772.html?i=0 [dostęp: 5.01.2015], http://www.artinfo.pl/?pid=events&sp=relation&id=11541&lng=1 [dostęp: 5.01.2015].

[19] Zob.: przykładowo akt *Naga dziewczyna, toaleta i mucha* R. M. Guillaume'a [online], http://myvimu.com/exhibit/31145-akt-naga-dziewczyna-toaleta-i-mucha [dostęp: 5.01.2015]; zob.: też martwą naturę *Półmisek ze śliwkami, orzechami i muchą* Giovanny Garzoni; S. Connor, dz. cyt., s. 61.

bezpośrednie przedstawienia czy może lepiej powiedzieć – sportretowania[20].

Najczęściej jednak człowiek muchy nie lubił. Connors uważa, że jedną z przyczyn może być fakt, iż muchy nie dają się oswoić, co prokurowało tezy o ich kompletnym braku inteligencji, a jednocześnie topornej bezczelności – oto głupi owad traktuje ludzką siedzibę jak własny dom. Dobitnie wyraził to amerykański poeta Charles Olson:

> Wielka, tłusta mucha
> mieszka w moim domu
> i porusza się
> nie po kryjomu
> jakby ten dom naprawdę
> należał do niej
> nie mniej
> niż do mnie...
> i nagle
> stałem się
> jedynie współlokatorem[21]

Wciskając się wszędzie („natrętna mucha żadnego talerza nie ominie" – to hiszpańskie, „muchy i księża do każdego domu wstęp mają" – to rosyjskie przysłowie)[22] łączą one w jedno przestrzeń świętą i świecką, nieskalaną i naznaczoną rozkładem, pokarm i odchody – niszcząc tym samym ład kulturowo-społeczny; dlatego też *Talmud* uznaje je za stworzenia tak niebezpieczne, iż zezwala na ich zabicie nawet w szabat[23], aczkolwiek według tej księgi, przykładowo, znalezienie przez męża muchy w przygotowanym przez żonę pokarmie nie uprawniało go do rozwodu, w przeciwieństwie do znalezienia tam włosa.

Zdecydowane potępienie muchy miało swoje dwa bieguny. Pierwszy, związany z chrześcijaństwem, nakazywał traktowanie tego owada jako element czarci – „muchy to pszczoły diabła" mawiano, to antyanioł

---

[20] Jeden z obrazów Georga-Dionysusa Ehreta przedstawia „nagle odkryte piękno muchy"; zob. rycina w: S. Connor, dz. cyt., s. 139. Zob. też: M. Poprzęcka, *Na oko: mucha*, w: tejże [online] http://www.dwutygodnik.com/artykul/318-na-oko-mucha.html [dostęp: 5.01.2015].

[21] S. Connor, dz. cyt., s. 13.

[22] Tamże, s.14.

[23] Tamże, s.16.

przynoszący niepokój[24]. Stał się on wrogiem ludzi i alegorią zła. Na religijnych obrazach łaził po ciele małego Chrystusa, symbolizując grzech i udrękę; w najlepszym zaś razie był znakiem *Vanitas*. Zresztą jednym z mian diabła było groźne Baal-zebub, Belzebub, władca much. Niestraszny jedynie świętym, bowiem:

> Kiedy święty Bernard z Clairvaux nauczał [...] wiernych okrutnie prześladowały całe roje much. Św. Bernard przeklął niegodziwe *Muscidae*, a te natychmiast padły i to w takiej liczbie, że mnisi musieli ich szczątki usuwać łopatami[25].

Drugi biegun niechęci do muchy wiązał się z odkryciem przez naukowców dróg zakażenia chorobami zakaźnymi. Nie zawsze słusznie, niemniej winą obarczono naszego owada i – jako potencjalnego mordercę – tępiono go mechanicznie, chemicznie, ideowo; jeden ze sloganów antymuchowych tego czasu głosił: „Mucha jest tak niebezpieczna jak bombowiec"[26]. Przy okazji uznano muchę za lenia, próżniaka, wygarnięto jej, że niczym najgorsi z ludzi gustuje w pijaństwie, a liczne potomstwo („według jednego z oszacowań – potomstwo jednej pary much powstałe z jaj złożonych tylko w ciągu jednego lata, pod warunkiem, że wszystkie osiągną dojrzałość, okryłoby nasz glob warstwą sięgającą powyżej [...] 6 m"[27]) dowodziło jej seksualnej rozwiązłości. Jak doskonale pamiętamy z literatury, muchy zawsze mogły być przyczyną poważnych ludzkich kłopotów, jak choćby oberżysty, u którego wojak Szwejk pijał piwo, a który trafił na długie lata do więzienia, ponieważ muchy obsrywały wiszący na ścianie obraz Najjaśniejszego Pana. W konsekwencji, w roku 2004 Martin Monestier, autor *Księgi wybryków natury*, ogłosił muchę „najgorszym wrogiem człowieka"[28].

Z punktu widzenia historii nauki niezmiernie ciekawe wydają się prace biologiczne z końca dziewiętnastego i początków dwudziestego wieku, poświęcone musze. Biologia, jak każda dyscyplina naukowa, nieustannie modyfikuje swe procedury poznawcze; niemniej, spogląda-

---

[24] Tamże, s. 15.
[25] Tamże, s. 47–48.
[26] Tamże, s. 111.
[27] Tamże, s. 96.
[28] Tamże, s. 123.

jąc z naszej współczesnej perspektywy, te stosowane przez entomologów nieco ponad sto lat temu są równie pouczające, co zaskakujące[29]. Chciałbym w tym miejscu jedynie zasygnalizować trzy charakterystyczne przypadki. Pierwszy związany jest z osobą Ernesta Menaulta. Ten francuski zoolog w roku 1874 opublikował pracę *Miłość macierzyńska u zwierząt*[30]. Mucha jest w niej ukazana jako doskonała matka, myśląca nade wszystko o pomyślności swego potomstwa, matka, której nie można łatwo oszukać – dla dobra własnych dzieci zawsze wybierze spory kawał zepsutego mięsa gardząc plasterkiem świeżej wędliny, ugryzie kogo trzeba, dbając, by złożone jajka rozwinęły się w stadko nowych muszek. Dodajmy, że za niżej od muchy stojący gatunek[31] uznano tu jedynie cykadę, jest więc ona w zasadzie niemal pierwszym bytem, w stosunku do którego można mówić o ludzkich uczuciach, tutaj: macierzyńskich. Można zaobserwować, że im bliżej początku wieku dwudziestego, tym pozytywne percypowanie muchy słabnie – nasilają się w to miejsce wypowiedzi niechętne, niekiedy złośliwe; i przeciwnie – im dalej od początku zeszłego wieku, tym bardziej zaciekawienie muchą przezwycięża ludzką niechęć.

W pracy zatytułowanej: *Wiadomości z historyi naturalnej*[32] z roku 1916, adresowanej do szkolnego odbiorcy, muchę nazywa się wielkim szkodnikiem, my zaś możemy przeczytać interesujące zalecenia pedagogiczne:

> Przekonano się w ostatnich czasach, że muchy należą do bardzo niechlujnych zwierząt i są roznosicielami różnych chorób. To też w Ameryce dzieci szkolne współzawodniczą z sobą w ich tępieniu[33].

[29] Wydaje się, że skoro nie możemy uwolnić procesów poznawczych od aktualnej kultury, w której jesteśmy zanurzeni oraz od własnego paradygmatu badawczego, należy traktować odmienne paradygmaty jako przedmioty badawcze, co chroni je przed upraszczającym lekceważeniem. Zresztą *notabene* również nasze procedury interpretacyjne są zagrożone nieustannym rozpadem informacji naukowej.

[30] Po polsku książka ukazała się w roku 1902, w tłumaczeniu Franciszka Wermińskiego; tytuł oryginalny: *L'Amour maternel chez les animaux*.

[31] Pod względem podobieństwa ich zdolności uczuciowych do zdolności ludzkich.

[32] *Wiadomości z historyi naturalnej. Dla szkół wydziałowych przez Józefa Rozstafińskiego*, Lwów 1916.

[33] Tamże, paragraf 432.

W *W świecie owadów* z 1922 roku Zofii Bohuszewiczówny[34] określa się muchę mianem „Grabarza padliny" – nie jest to jednak już określenie negatywne. Cytowany we wstępie pracy biolog Henryk Fabre wyznaje:

> I odtąd, gdy spotkałem na drodze zwłoki jakiegokolwiek zwierzątka, czułem się bardzo nieszczęśliwy, gdy nie mogłem się przy nich dłużej zatrzymać! Droga publiczna nie jest odpowiednim dla obserwacyj [sic!] przyrodniczych miejscem... – kończył z goryczą uczony[35].

Same natomiast wywody autorki sprawnie oscylują pomiędzy zoologią a literaturą:

> Gospodynie bez tchu uganiają się za niemi po całem mieszkaniu, muchy te bowiem łatwo wszędzie dojrzeć, zwłaszcza że huczą donośnym basem. A ileż nauganiał się za niemi Wojski w *Panu Tadeuszu*![36]
> Rzeczywiście, co się stanie z czerwiami, gdy się na siatce wylęgną? W najlepszym razie czeka je niebezpieczny skok w otchłań – pospadają przez oczka siatki na dno próbówki, co oczywiście nie pozostanie bez szkody dla ich drogocennego zdrowia. Nie, plujka nie narazi swych niemowląt na takie nieszczęście![37]

Prawdziwą jednak ucztą dla filologa jest „biologiczna powieść współczesna". W zasadzie nie tylko powieść, mamy tu również immanentnie skryty w tej niby-powieści (sadze!?) pięcioaktowy dramat, skomponowany według wszelkich zasad poetyki! W pracy Witolda Koehlera *Saga rodu sześcionogów*[38], bo o niej tu mowa, czytamy jak samica osnui[39] znosi jajo:

> A k t p i e r w s z y.
> Osłonki pokładełkowe rozchylają się; wysuwają się z nich ostrza piłeczek. Lekkie drgania odwłoka wskazują na to, że samica zajęta jest w tym momencie wycinaniem krótkiej, podłużnej bruzdy w igle. [...] gruczoł kitowy [...] jest szczelnie zamknięty.

---

[34] Z. Bohuszewiczówna, *W świecie owadów (według H. Fabra)*, Warszawa 1922; cytuję za wyd. trzecim z 1925 roku.
[35] Tamże, s.16.
[36] Tamże, s.21.
[37] Tamże, s. 24–25.
[38] W. Koehler, *Saga rodu sześcionogów. Ze wspomnień hylopatologa*, Warszawa 1984.
[39] „Kuzynka" muchy; należy do rodziny dwuskrzydłych, muchy mają jedną parę skrzydeł.

> Akt trzeci.
> Przód jaja jest już przylepiony tuż przed szczeliną; wskutek naporu […] koniec rynienki pokładełkowej zagłębia się w szczelinę […].
> Akt piąty.
> Odwłok z wolna unosi się ku górze. […]. Koniec spektaklu. […].
> Lęgnąca się larwa demonstruje iście cyrkową sztukę: zanim opuści osłonkę jajową – fika w jej wnętrzu koziołka![40]

Natomiast w rozdziale szóstym, literacko i z Mickiewiczowska zatytułowanym: *Czaty*, wojewodów zdyszanych jest dwóch:

> Dwie pary oczu wpatrywały się z natężeniem w zbliżający się ciemny, srebrzyście uskrzydlony punkt. Dwóch mężczyzn zamarłych w przyklęku z zapartym tchem śledziło chwiejny lot muchy[41].

Oto mucha na styku biologii i literatury!

Ocalenie dla muchy, jej istnienia i nierzadko dobrego imienia, również przyszło z dwóch stron – literatury i genetyki. Jeśli idzie o pisarzy, to dwudziestowieczni twórcy często, a nawet zadziwiająco często i bez resentymentu pisywali o musze. W *W Poszukiwaniu straconego czasu* słyszymy muzykę muszego koncertu:

> Wrażenie lata dawały mi także muchy, które wykonywały przede mną swój koncercik niby letnią muzykę kameralną; nie wyczarowuje ona lata na sposób muzyki ludzkiej, która usłyszana przypadkiem w piękny czas, przypomina go wam później; spojona jest z latem istotniejszym węzłem: urodzona z pogodnych dni, odradzając się wraz z nimi, zawierając nieco ich substancji, budzi nie tylko ich obraz w naszej pamięci, ale zaświadcza ich powrót, ich rzeczywistą, otaczającą nas, bezpośrednio dostępną obecność[42],

u Tuwima zaś, w *Musze*, muzyka ta przeradza się niepokojąco w groteskę:

Świeca w lichtarzu	Nie słychać świerszcza,
Do dna dopływa,	Zegar nie tyka,

[40] Tamże, s.124–125, 126. Podkreślenia moje – P. G.
[41] Tamże, s. 55.
[42] Cytat z Marcela Prousta za: https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/w-strone-swanna/motyw/mucha/ [dostęp: 5.01.2015].

Stęka po kątach
Cisza mrukliwa.
Z ręką na ustach,
Z drugą na czole,
Jak malowany
Siedzę przy stole

I tylko mucha
Na lepie bzyka:
Mucha wzywa,
W śmierci grzęznąca,
Brzękiem żałosnym
Wszechświaty wstrząsa[43]

I jeśli groteskę można definiować jako lęk przed samym istnieniem, to mucha jest owym przedmiotem-prześwitem, poprzez który nieoczekiwanie „dziwność istnienia" może się objawić. Tak dzieje się w opowiadaniu Michela Fabera *Jak panu Bodleyowi dokuczyła mucha*[44]. Pan Bodley, libertyn i stały bywalec lupanarów, po nieprzespanej nocy, zmarnowany przychodzi do przybytku rozkoszy pełen duchowej i fizycznej niemocy. Oto podczas ostatniego aktu seksualnego na nagim ciele jego partnerki siadła mucha; jej obecność objawiła mu marność wszelkich ludzkich starań, zniweczyła ochotę na seks i odebrała smak życia. Utwór kończy się tam, gdzie klasyczne groteski (*Proces*, *Ferdydurke*) się zaczynają – bohater niczym bezbronne dziecko, bezradny, w piżamie, mamrocząc, pozwala, by burdelmama ułożyła go do snu:

> – Ale będę spał sam, rozumiemy się? Łóżko ma mi dziś służyć wyłącznie do snu. Czy tak?[45]

W polskiej literaturze mamy interesującą intertekstualną opowieść z muchą w głównej roli. Początek dała bajka z końca dziewiętnastego stulecia, *Gucio zaczarowany* Zofii Urbanowskiej. Bohaterem jest ośmiolatek, który nie ma ochoty stać się dorosłym i odmawia pracy – za karę jako mucha pokutuje w świecie zwierząt. Jej współczesne wydanie

[43] Wiersz Tuwima cytuję z pracy Marcina Maciołka, *Kształtowanie się nazw owadów w języku polskim. Procesy nominacyjne a językowy obraz świata* [online], http://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CCAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.sbc.org.pl%2Content%2F93259&ei=ErKqVK7sN4u5ygO284CQCw&usg=AFQjCNHlkcAnHuF5boSw7AKSyJHrtfNYGA&bvm=bv.82001339,d.ZWU [dostęp: 5.01.2015].

[44] M. Faber, *Jak panu Bodleyowi dokuczyła mucha*, w: tegoż, *Jabłko*, przeł. M. Świerkocki, Warszawa 2007.

[45] Tamże, s.102.

istotną przedmową opatrzył Czesław Miłosz[46]. Pisze w niej[47] o swej fascynacji... rozmiarem – otóż opowieści Urbanowskiej oraz Majewskiego[48] pozwalają uzmysłowić sobie, że percepcja świata jest zależna od skali, od rozmiaru, jaki w bycie został przypisany obserwatorowi:

> Niezwykłym zrządzeniem losu ciągnęło mnie do książek o zmniejszaniu się i oglądaniu świata innymi oczami. [...] Świat jest inny, niż się nam wydaje, i zmienia się zależnie od skali. [...] Właściwa nam wszystkim jest [...] podwójność[49].

Poetyckim wyrazem tych fascynacji stał się krótki poemat *Gucio zaczarowany*[50]. Pochwała świata i pochwała istnienia są kontrapunktowane niezgodą na śmierć Poety; śmierć tego, który jako jedyny potrafi wyrazić zachwyt stworzonym:

> Dane było życie, ale niedosiężne.
> Od dzieciństwa do starości ekstaza o wschodzie słońca. [...]
> Z zamkniętymi oczami byłem wielki i mały, [...]
> Unosiłem się nad każdym kwiatem od początku,
> Stukałem w drzwi zamknięte sal bobra i kreta.
> Niemożliwe, żeby tyle głosów nie zapisanych [...]
> Niemożliwe, żebym umarł, dopóki nie sięgnę[51].

I odnajdując słabą, aczkolwiek jedyną, pociechę w dawnej filozofii, negującej ruch, a tym samym upływ czasu:

> A przestrzeń między mną i nią dzieliła się nieskończenie,
> Hucząca pierzastymi strzałami Eleatów,
> Nie wyczerpie jej rok ni sto lat podróży[52].

---

[46] Z. Urbanowska, *Gucio zaczarowany*, Wrocław 1989; *Przedmowa* Cz. Miłosz. Miłosz powracał do utworów Urbanowskiej i Majewskiego oraz do samych owadów parokrotnie: zob.: przyp. 46 w: tegoż, *Posłowie. Muchołapski*, w: E. Majewski, *Doktor Muchołapski*, Warszawa 2013; tegoż, *Piekło owadów*, w: tegoż, *Przygody młodego umysłu*, Kraków 2003.

[47] I w innych wskazanych w poprzednim przypisie tekstach.

[48] E. Majewski, *Doktor Muchołapski*, Warszawa 2013; *Posłowie. Muchołapski* – Cz. Miłosz.

[49] Cz. Miłosz, *Posłowie. Muchołapski*, dz. cyt., s. 271–273.

[50] Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 3, Kraków 2003.

[51] Tamże, s. 9.

[52] Tamże, s. 13.

Dla Miłosza być Guciem zamienionym w muchę to przekraczać czas (jednoczesność młodości i starości), przestrzeń (wpisywać ogromne w mikroskopijne) i doświadczenie (poznawać w skali niedanej ludzkiemu istnieniu). To szansa na zrozumienie zasady, istoty bytu; szansa niemożliwa niestety do ziszczenia:

Od smaku i zapachu czeremchy nad rzekami
Idzie świadomość gąszczem laurów, hibiskusów, [...]
Sama jedna, bez przyjaciół i wrogów,
Obejmuje leśne zbocza, orle gniazdo.
Niezrozumiała dla węża z żółtą wypustką,
Nie rozumiejąca zasady węża i drzewa[53].

Ostatni akapit tej literackiej historii należy do Różewicza. O związkach pomiędzy poetami powszechnie wiadomo[54], tym razem połączył ich zamieniony w muchę chłopiec – przywołany ponownie w *Myrmekologii (dalszym ciągu bajki o Guciu zaczarowanym)*[55]. Misterny to utwór. Przede wszystkim, paradoksalnie, zamiast muchy mocno eksploatuje mrówki i mrowisko brutalnie niszczone przez urwisów, chłopców ze złym sercem. Mamy tu nie tylko łatwo widoczną w wierszu opozycję: nieba (dobro, góra, sumienie) i ziemi (cierpienie, śmierć, chaos), ale też bezpośrednie i mocno polemiczne nawiązanie do Miłosza. Ten bowiem w swoich rozważaniach o fascynacji muchą łączył ją z mrówką właśnie. W *Piekle owadów* możemy przeczytać:

Przypomnijmy sobie godziny, jakeśmy, będąc chłopcami, spędzali nad mrowiskiem. Urok tej obserwacji, tej bezczynności świadomego swojej potęgi demona, który jednym ruchem mógł zburzyć wielotygodniowe zabiegi mrówczego społeczeństwa – był niewątpliwie urokiem, jaki niesie ze sobą czas podwójny. Czas nasz nie był mrówczym czasem. Mijaliśmy wolniej, oglądaliśmy walki, troski brunatnych owadów i ich śmierć, nie spalając się tak szybko jak one w ogniu wysiłków i pragnień. Napełniała nas radość przewagi[56],

---

[53] Tamże, s.10.

[54] Można wskazać przykładowo takie wiersze jak: *na ty z Czesławem czy Druga tajemnica poety* Różewicza oraz *Do Tadeusza Różewicza, poety* Miłosza.

[55] T. Różewicz, *Myrmekologia (dalszy ciąg bajki o Guciu zaczarowanym)*, w: tegoż, *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991.

[56] Cz. Miłosz, *Piekło...*, dz. cyt., s. 269.

zaś w komentarzu do *Muchołapskiego* Miłosz pisze:

> krytycznym momentem stał się pożar mrowiska. Przy czym okazało się, że jego serce [Muchołapskiego – P.G.] jest wrażliwe na cierpienia umierających mrówek[57].

Pytanie zadawane przez Miłosza związane jest z (nie)możliwością zrozumienia sensu egzystencji:

> Ale czyż i wtedy nie przychodziło nam na myśl, że w gruncie rzeczy ów mechanizm mniejszego świata pozostaje dla nas niepojęty? Widzieliśmy bezsensowną krzątaninę, bezsensowne wysiłki i trudy. Ale cel, zamiar poszczególnych mrówek był dla nas czymś nie do odgadnięcia. Czyż nie zdawało się nam, że zmniejszeni cudownie […] podpatrzylibyśmy więcej […]?[58]

W swoim wierszu Różewicz jest bezlitosny, a na Miłoszowe pytanie ma odpowiedź prostą i jednoznaczną:

> grzechy małych chłopców
> wobec mrówek
> są wielkie
> i o pomstę do nieba wołające[59]

– pisze. W zdewastowanym mrowisku nie tylko uosabia się zło dwudziestego wieku, także ginie w nim sama poezja, symbolizowana przez „skrzydełka konanie" wrzuconego tam motyla oraz „konika polnego / z wyrwaną nóżką", który jest *nolens volens* atrybutem samego boga sztuki – Apollina.

Mucha stała się nie tylko przedmiotem, ale i materią (rozumianą zarówno metaforycznie, jak też dosłownie) artystycznych działań. Jednym z ciekawszych przypadków wziętych z literatury (czy raczej liberatury) są fragmenty powieści hipertekstowej *Koniec świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego. Skoncentrujmy uwagę tylko na tych jej fragmentach, w których mucha jest bezpośrednio obecna[60]. W „rozdziale" prezen-

57 Cz. Miłosz, *Posłowie. Muchołapski*, dz. cyt., s. 272.
58 Cz. Miłosz, *Piekło…*, dz. cyt., s. 269.
59 T. Różewicz, *Myrmekologia*, dz. cyt., s. 85.
60 Obecność „muchy" polega bądź na wyróżnieniu jej miana w słowie-linku odsyłającym do innej leksji, bądź na rysunku drogi pokonanej przez muchę, bądź też na onomatopejach z nią związanych – zob. [online], http://www.liberatorium.com/

tującym okolice, będące scenerią zdarzeń, natrafiamy na umieszczone na marginesie rozważania filozoficzno-estetyczne. Błahe z pozoru pytanie okazuje się – poprzez muchę – odsyłać do ustaleń fundamentalnych, związanych z wartościowaniem i kategoryzowaniem estetycznym:

> czy są brzydkie drzewa? są .... muszą być .... skoro są piękne to i są brzydkie – ogolone wierzby są brzydkie – ta uschnięta śliwka, którą ostatnio wycinałem też była brzydka.... a czy są brzydkie muchy? o to bardzo ciekawe pytanie: czy jedna much plujka jest ładniejsza od drugiej muchy plujki?....

W innym miejscu obserwujemy dwie linie narracyjne – jedna dotyczy lotu balonu, druga pojawiającej się w powietrzu muchy[61]:

> Dzień dobry Państwu. Witam.
> **dlaczego dobry? zawsze tylko dobry i dobry jakby nie było żadnych innych możliwości**
> Mam nadzieję, że jest kogo witać. Nie jest przecież tak bardzo wcześnie. Nie jest to dramatyczna, wczesna
> **a poza tym to dla jednych dobry a dla drugich zły = = = = = dla mnie wcale nie taki znowu dobry = = ten**
> pora, kiedy to z trudem otwieramy prawe lub lewe oko, żeby zobaczyć gdzie znajduje się ta wyjątkowo uparta
> **cholerny balon = = = kto to wymyślił? ja JA no ja JA JA we własnej osobie to wymyśliłem = = = = nie**
> i głupia <u>mucha</u> o wyjątkowo lepkich i nieprzyjemnie łechczących nóżkach. Wiemy, że nie ukatrupimy jej,
> **powinienem się wściekać nie powinienem się wściekać bo będę się mylił = = = to się będę mylił chuj tam**
> bo ręka za ciężka i za niemrawa, a mucha wyjątkowo rześka i sprytna, skoncentrowana, żywo reagująca [...]
> **pierzastym gównem on ci jest = = starym wyleniałym gównem któremu ciągle wydaje się że jest panem**
> musicie mieć jasny obraz sytuacji i taki obraz Państwo otrzymacie. Ten zamęt długo nie potrwa. A tego natręta
> **przestworzy = = = = niemniej jednak może lepiej będzie unieść się wyżej póki mam pod sobą ziemię bo spaść**

emeryk/godz17/autor3.html http://www.liberatorium.com/emeryk/godz09/balon.htm http://www.liberatorium.com/emeryk/godz09/mucha.htm [dostęp: 5.01.2015].

[61] Dla klarowności zapis, w oryginale dwukolorowy, zostanie zastąpiony opozycją: pogrubienie – brak pogrubienia.

przegonimy i nic już nie będzie zakłócało Państwu przyjemności oglądania tej jedynej w swoim rodzaju relacji.

W kolejnym, najciekawszym, mamy wyrysowaną za pomocą wyrazów i ich fragmentów trasę muszego lotu. Tworzące ją słowa i onomatopeje zajmują sporo miejsca w przestrzeni, nasyconej tak dźwiękiem, jak pustką – nosi zaś ona tytuł: *Opowieść muchy. Równie dobrze mógłby to być zapis trajektorii, po której poruszałem się w Hali 1000 Ton*. Słowa-dźwięki są jednocześnie obrazem (niczym dawne *carmen figuratum*); miejscem przejścia, odsyłającym nas (jako linki) do innych stron; a tworząc metonimiczne i metaforyczne sensy same są jak mucha – niepochwytne i „nielogiczne".

Wszystko to wzbogaca naszą wrażliwość percepcyjną i podkreśla inter- i transmedialny charakter współczesnej sztuki, mucha natomiast jest doskonale spajającym tę koncepcję elementem semantycznym. Przestała być jedynie owadem – symbolem, stała się źródłem znaczenia.

Jako materię rozumianą dosłownie potraktował naszego owada w swoich pracach plastycznych szwedzki artysta Magnus Muhr[62]. Autor preparuje musze zwłoki, po czym „ożywia" je poprzez uczynienie ich „podmiotami" swoich kontekstowych rysunków (proste pociągnięcia kredką) – my zaś obserwujemy muchy: kąpiące się, jeżdżące na łyżwach czy konno, siłujące na rękę, tańczące, wieszające pranie, depilujące nogi, opalające się...

A skoro gra toczy się o człowieka, podobnego do muchy, wraz z nią próbującego rozwikłać sens istnienia, to nie można przecież zapomnieć o podstawowej własności naszego rodzaju, o humorze; nawet jeśli jak życie podszyty jest on czymś niepokojącym.

> W sercu humoru – pisze Simon Critchley – tkwi metafizyczny niepokój, który nie pozwala sprawić, aby nasze bycie zbiegało się z jego posiadaniem. Jesteśmy stworzeniami ekscentrycznymi, skazanymi na doświadczanie siebie w sposób, który Nietzsche nazwał „patosem dystansu", który jest znakiem zarówno naszej szlachetności, jak i samotności […]. To dlatego właśnie najwyższy z rodzajów śmiechu – śmiech bezradosny – grzęźnie nam w gardle[63].

---

[62] Zob.: [online], https://www.google.pl/search?q=magnus+muhr+galeria&biw=1124&bih=643&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=yQurVJXZBT4ygP92YLYDg&ved=0CCIQsAQ [dostęp: 5.01.2015].

[63] S. Critchley, *O humorze*, przeł. T. Mizerkiewicz, I. Ostrowska, Warszawa 2012, s. 82.

By ów śmiech bezradosny odzyskał radość, ale też wytrącił nas z automatyzmu bezrefleksyjności, pomocny okazać się może mały insekt, zwłaszcza jeśli spotka on na swej drodze odpowiedniego artystę – takiego właśnie jak Muhr, posiadający artystyczny pseudonim: „Flychelangelo". Musze obrazy, imitując normalne ludzkie sytuacje, poprzez niepokojący humor ufundowany na śmierci pozwalają nam doświadczyć szorstkości bytu, konfliktującego się z gładkością myśli, naruszają też granice naszego człowieczeństwa:

> Jeżeli – to jeszcze raz Critchley – humor jest ludzki, to także […] ustanawia granicę człowieka. Albo, by wyrazić się lepiej: sprawdza, co oznacza być człowiekiem, poruszając się tam i z powrotem przez granicę między człowieczeństwem a zwierzęcością, czyniąc ją niestabilną[64].

Cykl z muchami noszący tytuł „Flughumor" w żartobliwy sposób koresponduje z dawnymi sekcjami zwłok, a mucha poprzez własną śmierć, ale i „życie" staje się bytem spersonifikowanym. Budzi tym samym sprzeciw odbiorcy poprzez drastyczne naruszenie ładu, a jednocześnie przez śmiech przywraca zniweczoną równowagę.

Georges Didi-Huberman[65], analizując obrazy, dzielił ich zawartość na związaną z imitacją, figurą oraz śladem. To, co imitujące, byłoby najmniej istotnym, widocznym przedstawieniem, warstwą anegdotyczną obrazu. Jednocześnie wpisana/e w dzieło figura/y wskazuje/ą na niewystarczalność tego, co uchwytne wzrokowo i odsyła/ją nas do metafizycznej, niewidzialnej wartości namalowanego. Jest to znak widzialny wskazujący na niewyrażalne. Ślad nie ma już żadnego istotnego imitującego sensu, jest uobecnianiem owej tajemnicy dzieła sztuki w samym przedstawieniu:

> Figura nie znaczy żadnej konkretnej rzeczy, nie stabilizuje żadnego sensu, lecz umożliwia samo znaczenie, jego ruch i krążenie[66].

W moim odczuciu figuralność i śladowość w powyższym rozumieniu są cechami muchy uobecnianymi w dziełach plastycznych i literackich. Nie o nią samą idzie (z wyjątkiem obrazów bezpośrednio ją

---

[64] Tamże, s. 49.

[65] Zob.: G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011 oraz omówienie tego problemu w pracy A. Zawadzkiego, *Obraz i ślad*, Kraków 2014, zwłaszcza s. 153–178.

[66] A. Zawadzki, *Obraz i…*, dz. cyt., s. 155–156.

prezentujących na wzór portretu); odsyła ona, poprzez swoją nieobecną obecność, poprzez swój brak sensu – do istoty świata i najgłębszych warstw ludzkiego doświadczenia. Dlatego tak przyzywa artystów, którzy poprzez nią mierzą się z niewyrażalnym i tajemniczym. Mucha-ślad staje się przedmiotem w rozumieniu, jakie mu nadaje Graham Harman – zauważa on, iż przedmiot ma własności zmysłowe i własności rzeczywiste. Te drugie nigdy nie dają się w pełni ogarnąć, doświadczyć i poznać, zawsze są transcendentne wobec naszego poznania. Tym samym mucha otwiera przed nami semantyczny bezkres:

> Przestrzeń [to] napięcie między przedmiotami rzeczywistymi, które znajdują się poza dostępną sferą, a ich własnościami zmysłowymi, istniejącymi tylko wtedy, gdy zostaną napotkane. O ile przedmioty zmysłowe są już z góry połączone ze swoimi własnościami […] o tyle przedmiot rzeczywisty nie posiada swojej sfery zmysłowej, dlatego łączy się ze swoimi własnościami zmysłowymi wyłącznie dzięki *fuzji*. Gdy do niej dochodzi, własności zmysłowe […] zdają się wchodzić na orbitę wycofanego przedmiotu *rzeczywistego,* tak jakby przyciągało je niewidzialne słońce. […] Taka fuzja odbywa się na przykład w różnego rodzaju dziełach sztuki[67].

A genetyka? To właśnie muszka owocówka, która zastąpiła w pracowniach badaczy groszek jadalny, umożliwiła rozwój tej dziedziny wiedzy; mucha wstąpiła tym samym na ścieżkę nauki. Ładnie, aczkolwiek nieprecyzyjnie i nietrafnie w przypadku literatury, pisze o tym wybitny genetyk François Jacob:

> W literaturze pięknej mucha jest stworzeniem pospolitym, śmiesznym i denerwującym. Nie tak wstrętna jak pająk, mniej pociągająca niż motyl, uosabia bezsensowną krzątaninę, żałość i bezużyteczność. Co gorsza rozprasza uwagę. […] Pascal skarżył się, że „unicestwia rozum". Do tego rozsmakowana w śmieciach, zgniliźnie i odchodach, wzbudza powszechną odrazę. Dopiero w nauce musze udało się zostać gwiazdą, i to nie tylko w genetyce, lecz także w embriologii[68].

Obecna w badaniach nad genomem od 1907 roku pozwoliła, sama symbolicznie reprezentując siły chaosu, uporządkować wiedzę o procesach stwarzania. Jak pisał amerykański entomolog Vincent Gaston Dethier:

[67] G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, przeł. M. Rychter, Warszawa 2013, s. 147–148.
[68] F. Jacob, *Mysz, mucha i człowiek*, przeł. W. Jadacka, Warszawa 1999, s. 49.

Mucha to jeden ze sposobów na odwrócenie entropii na tej planecie i najwyraźniej jest zaprzeczeniem drugiego prawa termodynamiki. Jest innym sposobem tworzenia uporządkowanej złożoności w systemie charakteryzującym się rosnącym brakiem uporządkowania i przypadkowością[69].

Natomiast mucha? Postulat Jacoba i innych genetyków: „Zrozumieć jak działa mucha!"[70] naznacza całym urokiem swej niemożności ludzkie wysiłki poznawcze. Parafrazując Heideggera możemy powiedzieć, że człowiek jest ubogi wobec muchy i nigdy nie przyswaja sobie jej istoty.

W końcu jednak nieważne czy genetyka, czy literatura, i tak przecież chodzi o człowieka:

Próbując wydestylować sens z muchy – to jeszcze raz Connor – czy to przez sztuczki techniczne, inżynierię genetyczną, czy kompozycję poetycką, równocześnie zbliżamy się ku rozumieniu naszej własnej konstytucji. Może jeszcze kiedyś mucha nie tylko zdradzi nam sekret naszej natury biologicznej, ale pokaże nowe sposoby zwracania uwagi, patrzenia. [Zresztą] inteligencja porusza się lotem muchy[71].

Niepochwytna, ulotna, niemal niewidzialna zawsze jest tam, gdzie egzystuje człowiek. Ludzkie *alter-ego*. Ulotność i wieczność jako awers i rewers istnienia. W *Dwóch muchach* Charlesa Bukowskiego bohater poirytowany tym, że owady przeszkadzają mu w czytaniu, uśmierca jedną z nich, a powstały brak uzupełnia metonimicznie sobą:

coś się stało […]
czasem tak się dzieje
nie przez mężczyznę,
ani kobietę,
tylko coś żywego;
siedzę i patrzę
na nią;
łączy nas powietrze
i życie;
już późno
dla nas obojga[72]

---

[69] Cyt. za: S. Connor, dz. cyt., s. 160., zob. też: s.152–153.
[70] F. Jacob, dz. cyt., s. 37.
[71] S. Connor, dz. cyt., s. 186.
[72] Zob.: tamże, s. 185–186.

W tym miejscu należy się upomnieć o tytułowe literaturoznawstwo *sensu largo*[73].

Jakiś czas temu odbyła się interesująca polemika pomiędzy Ryszardem Nyczem i Henrykiem Markiewiczem. Nycz w jednej ze swych wypowiedzi przytoczył cytat z Teodora Adorna, nazywając go „rewelatorskim”:

> Przyzwoicie opracowane teksty są jak pajęczyna: gęste, koncentryczne, przejrzyste, spójne, mocne. Wciągają wszystko, co krąży w okolicy. Metafory, które musną je w przelocie, stają się pożywnym łupem. Materiały same się zlatują. Zasadność danej koncepcji można oceniać według tego, czy przywołuje cytaty. Gdy myśl otworzyła już jakąś komórkę rzeczywistości, powinna bez użycia siły ze strony podmiotu przeniknąć do następnej. Podmiot dowodzi swego odniesienia do przedmiotu, gdy wykrystalizowują się inne przedmioty. W świetle, jakie kieruje na określony przedmiot, zaczynają się iskrzyć inne.

– co mocno zbulwersowało Markiewicza. Po pierwsze uznał on cytat z Adorna nie tyle za rewelatorski, co „obskuratorski” (sic!) – pajęczyna bowiem nie jest siecią utkaną ze znaków i nie przywołuje cytatów. Po drugie dowodził, iż nie mamy tu przekonującej analogii, jaka miałaby zachodzić w relacji pajęczyny ze środowiskiem oraz dobrze opracowanego tekstu z otoczeniem – pajęczyna bowiem „uśmierca”, a zatem niszczy wszystko to, co wchłania, tekst natomiast multiplikuje swe sensy[74].

Zostawmy pajęczynę na boku, gra bowiem toczy się pomiędzy zawsze ulatującym, niepochwytnym, niemożliwym do oswojenia tekstem-muchą a próbującym go pochwycić w swą teorię-sieć krytykiem-pająkiem, co z jednej strony doskonale oddaje żartobliwa fraszka:

> Przypadł pająk do muchy, co mu wpadła w siatkę,
> Ją przeklął, matkę, i matki jej matkę,

---

[73] Jedną z form obecności muchy w badaniach literaturoznawczych są prace szczegółowe – przykładowo w zbiorze: *Bestiarium, owady – robaki – insekty* [online], http://www.academia.edu/7343890/Owady_jako_przedmiot_zainteresowania_j%C4%99zykiem_korespondent%C3%B3w_Poradni_J%C4%99zykowej_PWN [dostęp: 5.01.2015] – mamy interpretacje T. Skiby i F. Szałaska poświęcone musze Schulzowskiej.

[74] Zob.: „Wielogłos” 2008, nr 3.

Że jemu, co w kąciku ustronnym pokoju
Cicho marzy, spragniony ciszy i spokoju,
Mąci godzin szczęśliwych uroczą harmonię.
Mucha błaga: – Więc puść mnie! – O, co to, to nie!
Musisz odpokutować za swoją przewinę,
Żeś mi zerwała lotną pajęczynę –
Arcydzieło lekkości, poezji i wdzięku…
Na to mucha: – Niech zginę, a nie wydam jęku,
Ale ty obłudniku, co zostawiasz sidła
I umyślnie mnie chwytasz za me lotne skrzydła,
Czemu nie masz odwagi przyznać się otwarcie,
Że nie chwytasz poezji, lecz dybiesz na żarcie?
Pająk widząc, że mucha już za chwilę skona
I nie powie nikomu, rzekł: – Rzecz dowiedziona,
Że podnosi to bardzo smak każdej kolacji,
Gdy się żre w imię czegoś, w imię jakiejś racji…[75]

z drugiej – poważna i dramatyczna historia, w której obserwujemy zmagania skrzydlatego owada z żarłocznym łowcą. Wpierw zdezorientowany, wkrótce rozpoczyna walkę, w której to pająk-krytyk odnosi zwycięstwo, żywiąc się energią muchy-tekstu:

Zdezorientowana zatrzyma się. A jeśli dostawi drugą nogę, by niczym skoczek odbić się do dalszego lotu, pośliźnie się i bezwiednie oprze o przestrzenne bagno. Misterna konstrukcja utkana z lepkiej śliny ugnie się pod jej ciężarem, ale wytrzyma. Mucha szarpnie jeden raz i drugi […]. Jej głowę przebiją sztylety i wpuszczą w mózg halucynogenne treści. Dane zaplączą się w sieci rozwiązań, które zbudują szeregi i kondygnacje przejść tak doskonale zorganizowanych, że jedno będzie wynikało z drugiego. […] Wreszcie przez dziury w głowie przepłynie w trzewia pająka. Tam zostanie przeliczona na energię[76].

Dopowiedzmy wreszcie na koniec, że tak istotna dla znaczenia tekstu interpunkcja nie wzięła się znikąd:

Interpunkcja – twierdzi Ambrose Bierce – była nieznana najdawniejszym pisarzom w większości języków, którzy *nie stosowali interpunkcji, lecz pi-*

---

[75] J. Sztaudynger, *O pająku, jego lotnej pajęczynie i wybornym apetycie*, w: tegoż, *Bajki*, Warszawa 1978.
[76] D. Odija, *Pająk i mucha*, w: tegoż, *Kronika umarłych*, Warszawa 2010, s. 78–79.

sali swobodnie, bez tych przerywników myśli, jakimi są kropki i przecinki. Interpunkcja […] wynika z pracy much nad manuskryptami, a konkretnie z kropek muszych wydalin pozostawionych na papierze w charakterze swoistego muszego komentarza[77].

Postscriptum 1.
Jak dowodzi Jean Rostand, francuski pisarz i biolog – „Teorie mijają. Mucha zostaje"[78].

Postscriptum 2.
Mucha nie siada!

---

77 S. Connor, dz. cyt., s. 180 (podkreślenie autora).

78 Jest to niewielka parafraza jego myśli, która dosłownie brzmi: „Teorie mijają. Żaba zostaje"; cyt. za: F. Jacob, *Gra możliwości*, przeł. M. Kunicki-Goldfinger, Warszawa 1987, s. 17.

Niepozorność w przekładzie

Inez Okulska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Nieważne kto urodził, ważne kto wychowa – pod pozorem autora, pod pozorem tłumacza[1]

1.

Twórczość niepozorna, czyli jaka? Niestwarzająca pozorów? Żadnych? Czy tylko wolna od pozoru swojej wagi? Na marginesie, skromna, niewychylająca się? Jerzy Strzelczyk wprowadził kategorię „twórczości niepozornej", do której zaliczać miałyby się mniej popularne rodzaje i gatunki piśmiennictwa – w tym przekłady, a także, jak dopowiada Ewa Kraskowska, „teksty wprawdzie obecne w czytelniczej percepcji, ale przez badaczy i krytyków uważane za nieistotne z punktu widzenia dynamiki procesu literackiego"[2].

Takiemu wykluczeniu, niezasłużonej degradacji podlega nierzadko wysiłek tłumacza. Jednak pewnym nadużyciem byłaby próba uniwersalnej nobilitacji każdej sytuacji tłumaczeniowej. Ci, którym bliższe

---

[1] Niniejszy artykuł prezentuje wyniki badań nad projektem doktorskim. Autorka uzyskała środki finansowe na przygotowanie tej publikacji z Narodowego Centrum Nauki w ramach finansowania stypendium doktorskiego ETIUDA 1, na podstawie decyzji numer NR 1/2013/08/HS2/00111.

[2] E. Kraskowska, *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX – projekt syntezy*, „Ruch Literacki", z. 2 (311), s. 141.

jest myślenie o autorskiej funkcji tłumacza wynikającej z jego bezsprzecznie literackiego, kreatywnego wkładu[3] w tworzenie ostatecznej wersji tekstu, mogliby przychylić się do postulatu wyciągnięcia go z cienia (może nawet szafy[4]) wraz z jego niepozorną, a przecież istotną twórczością. Ale nie w tę stronę skieruję dziś swoje rozważania. I dodam buńczucznie, że tłumaczy doprawdy silnych, potężnych wręcz, w historii literatury lub na dzisiejszym rynku literackim nie brakuje, również takich, przy których nawet uznany autor gotów stracić na wyrazistości.

W 1967 roku Zbigniew Herbert był już poetą znanym – posiadał na swoim koncie cztery książki, w tym trzy poetyckie i jedną eseistyczną, a czasopisma „Twórczość", „Więź" oraz „Dialog" drukowały jego dramaty. Wprawdzie z pracą wykładowcy na kalifornijskim uniwersytecie miał zetknąć się dopiero za kilka lat, ale zdążył już zwiedzić wiele zachodnich miast i zdobyć zagraniczne nagrody. Autor tej rangi dał się jednak zupełnie przyćmić sile swojego tłumacza. W 1967 roku Herbert uczestniczył w wieczorach autorskich w zachodnich Niemczech z udziałem Karla Dedeciusa. Po jednym z nich w „Süddeutsche Zeitung" pojawiła się notka, którą włączono później do starannie przygotowanego archiwum prasowego przekładowcy: „Scenę w całości opanował tłumacz – autor siedział obok niczym statysta"[5]. Autorka komentarza czuje, że sytuacja jest niebanalna, więc w ramach usprawiedliwienia dodaje: „To przecież nie wina Dedeciusa, że jego poeta jest nieśmiały". *Notabene*, dzierżawczy rozkład sił w tej wypowiedzi („jego poeta") również daje do myślenia. I choć to tylko literacka anegdota, a podział ról, który panowie zaprezentowali, raczej nietypowy, to jednak możemy mieć pewność, że Herbert swój wiersz osobiście napisał, a Dedecius osobiście wziął go na translatorski warsztat.

---

[3] Por. A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa 1999; L. Venuti, *Authorship*, w: tegoż, *Scandals of Translation. Towards the Etics of Differance*, New York 1998, s. 31–46; S. Bassnett, *Writing and translating*, w: *The Translator as Writer*, red. S. Bassnett, P. Bush, London, New York 2006, s. 173–183.

[4] Por. J. Jarniewicz, *Niech nas zobaczą, czyli translatorski coming-out*, w: tegoż, *Gościnność słowa*, Kraków 2013, s. 8–22.

[5] W. Bronska-Pampuch, *Intellektuelle Kühle aus Polen*, „Süddeutsche Zeitung" 17.03.1967, kopia znaleziona w Karl-Dedecius-Archiv, Vorlass, podzbiór nr 4 (Rezensionen über Anthologien und Essays von Karl Dedecius).

A jeśli tłumacz albo autor jest nie tylko niepozorny, lecz – upozorowany? A fakt ten został przeoczony albo wręcz na mocy paratekstualnych przyzwyczajeń uprawomocniony? Takie „niepozorne" sytuacje, zachodzące na niełatwym przecież froncie autor – tłumacz mogą okazać się brzemienne w skutkach. Problem pozorów w translatoryce przedstawię na dwóch konkretnych przypadkach, które pozwolą jednocześnie, mam nadzieję, zwrócić uwagę na szerszy problem. Jako szczęśliwa, choć czasem niepokorna spadkobierczyni dobrych tradycji akademickich zarówno profesora Edwarda Balcerzana, jak i profesor Ewy Kraskowskiej, pozwolę sobie krótko zaprezentować – i przede wszystkim nazwać – narzędzia, którymi posłużę się w swych analizach.

Autorstwo to termin znany, choć fakt wyodrębnienia badań poświęconych tej tematyce – rozpowszechniające się coraz bardziej *authorship studies* – sugeruje zakres przywołanego pojęcia i możliwe ambiwalencje. Nie wchodząc zatem w niebezpieczne dywagacje teoretyczne, sięgnę po definicję najbliższą prawu autorskiemu[6] – autor to ten, kto za autora się podaje lub/i za niego jest uznany. Autorstwo to więc informacja – przypisanie osoby do roli twórcy danego utworu. Podobnie rzecz ma się z tłumaczem – tłumacz to ten, który za tłumacza się podaje lub/i za tłumacza jest uznany. „Tłumactwo" zaś, że pozwolę sobie na taki mało zgrabny termin, to informacja o tym, kto wciela się w jego rolę lub jest w nią „wcielany". Zarówno autor, jak i tłumacz to zatem role, w których można zostać obsadzonym lub samemu się ich podjąć. Na poziomie recepcji najważniejszy jest afisz, podane odbiorcy nazwiska odtwórców owych ról, informacje, czyli tymczasowe (przygodne) prawdy. Rola ta bowiem, co najważniejsze, nie jest dana raz na zawsze, jest przydzielana, a przydział ten pochodzi z zewnątrz, jest wytworem konwencji literackiej, do której zaliczają się elementy książki jako medium oraz zasady funkcjonowania rynku czytelniczego, regulowane między innymi za pomocą peritekstów, czyli tytułu, nazwiska autora, dedykacji, motta itp. oraz epitekstów, czyli tekstów towarzyszących, takich jak recenzje, zapowiedzi, komentarze itp. Długo można by mówić na temat paratekstów i ich znaczenia dla tłumaczenia, chociażby

[6] *Słownik języka polskiego* PWN w ogóle nie podaje definicji „autorstwa", uznając je za oboczność „autora", niemiecki DUDEN objaśnia zaś „Autorschaft" za pomocą jednego synonimu – „Urheberschaft", który pochodzi bezpośrednio z terminologii prawniczej.

w aspekcie genologicznym – o tym, że tekst jest tłumaczeniem orzekamy bowiem przede wszystkim dzięki paratekstowi „przełożył(a)" oraz informacji na temat autora i tytułu oryginału. Dla potrzeb niniejszych rozważań dość powiedzieć, że paratekstowa podstawa tłumaczenia jest właśnie umowna. A wynikająca z niej umowność informacji o roli autora i tłumacza jest zarówno komunikacyjnym ułatwieniem, jak i polem do manipulacji.

Ostatnim terminem, którym posłużę się podczas dalszych analiz, jest sytuacja przekładowa, wyrażenie, którego potrzebuję, by uniknąć ograniczeń, związanych z pojęciami „tłumaczenie" czy „przekład", zakorzenionymi w translatologii jako określenia samego tekstu. Ja zaś chciałabym zwrócić uwagę na kontekst powstania ostatecznego produktu, nie tylko sam proces podejmowania decyzji czy doboru strategii, ale także elementy biograficzne, ekonomiczne oraz wszelkie pozatekstowe czynniki, które miały wpływ na ostateczny kształt tłumaczenia i których analiza jest niezbędnym wstępem do analizy samego przekładu. Suma tych elementów składa się właśnie na „sytuację przekładową". Powiedzmy, że to wolny przekład tego, co Toury określał jako *translation event*, stawiany w opozycji do aktu przekładu (*translation act*), czyli procesów kognitywno-mentalnych, które zachodzą w głowie tłumacza oraz profilu przekładu (*translation profile*), czyli *stricte* lingwistycznego kształtu tłumaczenia[7].

2.

„Z Dedeciusem, Bereską i Lachmannem miał Różewicz szczególne szczęście", czytamy w solidnym opracowaniu recepcji polskiego poety w Niemczech[8]. Choć tłumaczenia „prawdziwych mistrzów w swoim fachu"[9] nie wystarczyły, by oczarować szwedzką komisję, to rzeczywiście trzeba przyznać, że trójka ta była niezwykle oddana Różewiczowi. Zwłaszcza ten ostatni, Piotr/Peter Lachmann, który okazał się być

[7] Por. A. Chesterman, *Description, Explanation, Prediction: A Response to Gideon Toury and Theo Hermans*, „Current Issues of Language and Society", 4/2010, s. 94

[8] G. Ritz, *Różewicz –Deutsch. Beginn einer Rezeptionsgeschichte*, w: *Tadeusz Różewicz und die Deutschen*, red. A. Lawaty, M. Zybura, Wiesbaden 2003, s. 30.

[9] Tamże.

tłumaczem niemal nadgorliwym. Peter Lachmann urodził się w 1935 roku w Gleiwitz, które dziesięć lat później kazano mu nazywać Gliwicami, a „Schule", do której uczęszczał, siłą zastąpiono „szkołą". Fakt ten będzie znamienny dla dwujęzycznego życiorysu poety i tłumacza, i sprawi, że jego poetyckie „ja" będzie również lirycznym „ich", a jaźń swoją dzielić będzie między Petera i Piotra. Dr Jekyll i Mr Hyde nie są owocami miłości, a gwałtu:

> Jest rok 1945, Peter znika, nie ma go, staje się Piotrem. To przechrzczenie następuje automatycznie. Mój sobowtór zjawia się w polskiej szkole, ma dziesięć lat. Nauczycielka prosi go o podanie daty urodzenia. Tragikomiczny moment. Nie znam polskiego. Mojej mamie do głowy nie przyszło, że zapisując mnie do polskiej szkoły, naraża na upokorzenie. Gorzej, na utratę pierwotnej tożsamości. [...] Polscy koledzy, wspaniali, zaczynają mi podpowiadać. Czuję się straszliwie poniżony oraz językowo – używając metafory – zgwałcony. Coś dukam, łamiąc sobie język, nieskładnie. Ja, prymus w niemieckiej szkole! Zafascynowany Nibelungami, niemiecką gramatyką, niemiecką literaturą. [...] Przyjęto mnie do czwartej klasy, przeżyłem iście gombrowiczowską przygodę. Siedziałem na lekcjach jak w teatrze, udając, że rozumiem treść spektaklu, w którym biorę udział. Nierozumienie maskowałem i nadrabiałem mądrymi minami[10].

Piotr okazuje się równie ambitny, co dawny Peter, więc w domu rozmawia z matką po niemiecku, ale kiedy tylko opuszcza mieszkanie, na język kładzie polszczyznę i ssie jak pastylkę, by ukoiła chropowate niemieckie gardło. Dokształca się na własną rękę, czyta, bada, eksploruje nowy język, by z czasem znaleźć w nim narzędzie literackie. Obca, „przyuczona", mowa zaczyna cieszyć swoją potencjalnością. Piotr zaczyna pisać wiersze, w dodatku z poczuciem dodatkowej swobody gwarantowanej przez status językowego imigranta:

> w tej
> obcej mowie
> wiersz
> nie boli
> mogę

[10] T. Torańska, *Hamlecik, rozmowa z Peter-Piotrem Lachmannem*, „Gazeta Wyborcza" 30.08.2004 [online], http://ofiaromwojny.republika.pl/teksty/0137.htm [dostęp 1.09.2014].

mówić
mogę
milczeć[11]

Kiedy Piotr zadomawia się w polszczyźnie, kiedy ją posiada na swoją poetycką własność, rodzina zmusza go do wyjazdu do Niemiec. Trudno to nazwać powrotem do ojczyzny, bo przecież w takich Niemczech nigdy nie mieszkał. A i „ojczysty język" okazuje się zbieraniną dialektów i gwar wypędzonych. Peter powoli adaptuje się do życia w tym „rozbitym wewnętrznie kikucie z obciętym NRD"[12], ale wewnętrzny Piotr tęskni za polszczyzną, za jej literackością. Utrzymuje kontakty z poetami i pisarzami, w tym z Różewiczem, skarży się, że jest odcięty od języka. I przyznaje:

> Chciałem być poetą. Zdecydowanie polskim. Choć dałem dowód, że potrafię pisać wiersze także po niemiecku. Jeden znalazł się nawet w antologii poezji niemieckiej, ale wolałem pisać dla Polaków. Bo pisze się dla kogoś. Potrafiłem wyobrazić sobie polskich odbiorców, a niemieckich sobie nie wyobrażałem. Byli dla mnie zbyt wirtualni[13].

Sposobem na tę bolączkę okazuje się tłumaczenie literatury polskiej dla niemieckich wydawnictw. Oprócz twórczości własnej w 1979 roku publikuje nietypowy przewodnik po poezji Różewicza pt. *Vorbereitung zur Dichterlesung*, czyli zbiór tekstów interpretacyjnych oraz miniantologię własnych przekładów wierszy, będących jednocześnie polemiką z dotychczasowymi tłumaczami tej poezji. Podstawą krytyki okazuje się nie tyle niezgodność na poziomie estetycznym, ile – jak twierdzi Lachmann – nierozumienie istotnych cech Różewiczowego wiersza, np. „dialogu i intertekstualnej struktury" wynikających z wewnętrznej sprzeczności, do której doprowadzić miało świadome odrzucenie poetyki awangardy[14]. Przytaczam tę skomplikowaną tezę, żeby podkre-

[11] Fragment pochodzi z wiersza *polszczyzna – ob(sz)czyzna*, w: P. Lachmann, *Wywołane z pamięci*, Olsztyn 1999, s. 357.
[12] Tamże.
[13] T. Torańska, dz cyt.
[14] Por. „Lachmann argues convincingly that Rozewicz's refutation of Vanguard poetics led him to an immanent polemic which resulted in 'a dialogue and an intertextual structure' in many of his poems, a fact which was totally overlooked by the translators". R. H. Stone, [recenzja P. Lachmann, *Vorbereitungen zur Dichterlesung:*

ślić stopień zgłębienia poezji Różewicza przez Lachmanna, świadczący o bez wątpienia godnym podziwu warsztacie tłumacza, ale i jednocześnie niebezpiecznie balansujący na cienkiej granicy zgubnej pewności z rodzaju „wiem, co autor chciał powiedzieć – nawet jeśli on (jeszcze) sam nie wie". W tej samej publikacji w wierszu *Od jakiegoś czasu* tłumacz pozwala sobie na reinterpretację struktury oryginału, dodając od siebie dodatkowy wers. Fragment:

> proces umierania poezji
> jest przyśpieszony[15]

u Lachmanna prezentuje się w trzech liniach:

> hat sich der prozess
> des sterbens der poesie
> beschleunigt[16]

Tego typu niewinna ingerencja zdarza się raczej nierzadko, gdy poeta tłumaczy poetę, tym częściej, jeśli tłumacz okazuje się czynnym egzegetą danego autora. Pozwalam sobie jednak na jej przytoczenie, żeby – pewnie nieco na wyrost, ale jednak – zarysować kontekst dla charakteru relacji tłumacza i autora w tym konkretnym przypadku. Siedem lat później, 31 stycznia 1986 roku, zamiast jednej dodatkowej linijki na świat przychodzi cały wiersz *ich habe mitleid mit ihnen*[17]:

> ich habe mitleid mit ihnen
>
> den schmutzigen getretenen
> erniedrigten betrunkenen
> ausgebeuteten
> zurückgebliebenen

Ein polemisches Lesebuch bei Tadeusz Różewicz, Wiedeń 1979], „World Literature Today" 1980, nr 54(4), s. 666.

[15] Wiersz pochodzi z tomu *Twarz trzecia* (1968), w: T. Różewicz, *Utwory zebrane. Poezja*, red. J. Stolarczyk, tom 2, Wrocław 2006, s. 361.

[16] R. H. Stone, dz. cyt., s. 131; por. także: G. Ritz, dz. cyt., s. 40.

[17] Wiersz został opublikowany w polsko-niemieckim roczniku translatorskim „OderÜbersetzen" (2012, nr 3, s. 19–23), jako przekład autorstwa Petera Lachmanna, w układzie dwujęzycznej edycji. Jednak po lewej stronie, w miejscu oryginału znajdowała się jedynie „*", stanowiąca odwołanie do autokomentarza tłumacza umieszczonego w przypisie.

ich wollte sie
aus der dunkelheit
ins licht
heben

mit eigenen händen
mit der feder
die zu leicht
zu brüchig war

mein einziges vergehen
sind die schlechten gedichte
die ich für die schrieb
die ich sehen konnte

unbarmherzig
werden sie verurteilt
von den barmherzigen

ihr alle
die ihr keinen dreck am stecken habt
seht meine
„schmutzigen hände“ an

ich halte sie
gegen euer licht

es lohnt nicht
anständig zu sein
sich spannen zu lassen
vor den karren der geschichte

die die ungewaschen waren
wechseln jetzt
täglich das hemd

ich sitze
in meinem alten kittel
zögere
ihn abzulegen

ich bin so leer
dass ich mystiker

werden könnte
in mir
hätte ein neuer
kulturpalast platz

ich muss neue wörter
für eine neue
wahrheit finden

vergebt mir meine sünden
wie ich euch eure tugenden
vergebe

Korzystam z metafory narodzin, ale są to narodziny kulturowo skomplikowane. Wiersz został napisany – czy raczej spisany, jak chce Lachmann – w języku niemieckim. Dotychczas występujący w roli tłumacza autor wypiera się jednak swojego autorstwa i niczym surogatka oddaje go w ręce „właściwej", choć przecież nie biologicznej matki – Różewicza. Wiersz ten Różewicz przyjął i pokochał jak swój – to znaczy włączył do repertuaru czytań dla słuchaczy niemieckojęzycznych. Trzeba jednak przyznać, że nie przyjął go zupełnie bez zastrzeżeń – sytuacja to bowiem o tyle nietypowa, że przecież poeta żadnego potomka nie zamawiał. I tu porzućmy na chwilę metaforę macierzyństwa, bo niechybnie sprowokuje ona pytanie o ojca, co już całkiem skomplikuje wyobrażenie o istocie powstania wiersza, i przejdźmy do podziału ról literackich. Lachmann, utrzymujący wówczas częste kontakty z poetą, znał dobrze jego opinie i postawę wobec panującego systemu, jego rozterki i troski, także te natury literackiej. Suma takich wrażeń miała się złożyć na przekaz, który dotarł do Lachmanna niejako „telepatycznie"[18], jak się sam wyraża, dzięki czemu drogą „intersubiektywnego stworzenia"[19] powstał cytowany wiersz. Różewicz miał więc podprogowo wyemitować *message*, którego odbiorcą okazał się jego uważny tłumacz. Był to więc „bezpośredni-niebezpośredni podszept ze strony samego autora, którego autorstwo nie pozostawia najmniejszych wątpliwości"[20]. Lachmann--surogatka dał sobie wszczepić obce jajeczko i pozwolił mu wyrosnąć,

[18] P. Lachmann, *Kommentar des „Übersetzers"*, „OderÜbersetzen" 2012, nr 3, s. 19.
[19] Tamże.
[20] Tamże, s. 20.

ale przecież to nie jego płód, on był tylko inkubatorem. Przyznając się do obcej inspiracji, pochodzącej niejako z zewnątrz, Lachmann niczym poeta preromantyczny sytuuje się jako medium – *nomen omen* tłumacz – pomiędzy muzą a czytelnikami[21].

Przez dwa lata wiersz jednak pozostaje bezautorski, choć przecież nie anonimowy. Dopiero w marcu 1988 roku Różewicz dopisuje trzy wersy do utworu: „ja muszę znaleźć / nowe słowa / dla nowej prawdy", które Lachmann tłumaczy, tym razem zgodnie z powszechnie przyjętym wyobrażeniem o istocie tłumaczenia, na język niemiecki i dołącza do wiersza, wyróżniając je kursywą. Po pierwsze następuje więc legitymizacja ról w pierwotnym ich układzie – Różewicz jest tym, który pisze wiersz po polsku, Lachmann tym, który go tłumaczy na język niemiecki. Po drugie warto przyjrzeć się tym wersom w wymiarze metajęzykowym. Zaimek pierwszej osoby liczby pojedynczej wygląda tu jak kalka z języka „oryginału", bo przecież polszczyzna oznacza osobę w końcówce czasownika i nie wymaga takich tautologii. A jednak Różewicz – tym razem prawomocnie piastując stanowisko autora – podkreśla swoje autorskie ja. Z tego miejsca kłania się translatolog Anthony Pym, który argumentując przeciwko szafowaniu autorstwem podkreślał, że tym się właśnie autor od tłumacza różni, że ma prawo do swojego „ja" i że za to „ja" odpowiada. Tłumacz zaś nawet jeśli mówi „ja", to niczym aktor w teatrze odgrywa nieswoje słowa i tym samym dystansuje się od ich treści, i jakkolwiek kreatywna byłaby praca nad przekładem, to nie równa się ona autorstwu, bo autorstwo to przede wszystkim autorytet „ja"[22]. Można więc powiedzieć, że Różewicz pozostaje, jak chciał Lachmann, „niekwestionowanym" autorem, bo wypowiada się w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Mnie jednak bardziej interesuje dalsza część uwzględniająca „nową prawdę" i „nowe słowa", założenia niezwykle bliskie filozofii Rortiańskiej. Prawda ontologicznie nie występuje pojedynczo, twierdzi amerykański neopragmatysta, to znaczy nie ma jednej, absolutnej prawdy, jest ich wiele i każda jest równie dobra i równie możliwa – jest

---

[21] Przykład, który z pewnością ucieszyłby zwolenników idei tłumacza jako medium duchowego i tłumaczenia jako *spirit channeling*. Taką metafizyczną teorię opisywał m.in. D. Robinson, *Who translates? Translator subjectivites beyond the reason*, New York 2001, s. 21–68.

[22] A. Pym, *Author as non translator and I am sorry about it* [online], http://usuaris.tinet.cat/apym/on-line/translation/2010_translatore_as_author.pdf [dostęp: 22.07.2014].

bowiem przygodna. Prawda jest informacją, formą deskrypcji, a ta działa na usługach języka (danego słownika finalnego), język zaś jest ze swej natury przygodny – jeden słownik finalny jest zastępowany przez kolejny. Zatem wymiana „starej" prawdy na „nową prawdę" następuje poprzez wymianę słownika finalnego, czyli znalezienie „nowych słów". Przekonanie o tym, kto jest autorem czy tłumaczem, jest zbudowane na słowach, jak już sugerowałam na wstępie, na konwencjonalnych frazach umieszczonych w konwencjonalny sposób. Tłumactwo ani autorstwo nie pochodzą ze świata w sposób bezpośredni, to informacje zapośredniczone w języku nazywania, który sami stworzyliśmy:

> Świat nie mówi. Tylko my to robimy. Świat może, kiedy już zaprogramujemy się za pomocą jakiegoś języka, sprawić, że będziemy żywić pewne przekonania. Nie może on jednak zalecić nam języka, którym mielibyśmy mówić[23].

Do czego odnosi się więc owa prawda, którą chce znaleźć Różewicz? Do podziału ról, do rozpisania (nazwania) stanowisk. Różewicz, znajdując „nowe słowa" poprzez dopisanie kolejnych wersów celowo w języku polskim, sprawia, że Lachmann może je zgodnie z dotychczasowym doświadczeniem przełożyć na język niemiecki i dzięki temu przyjąć funkcję tłumacza, stanowisko autora pozostawiając Różewiczowi. Autorstwo wiersza *ich habe mitleid mit ihnen* okazuje się więc informacją o charakterze przygodnym[24], nieimmanentnym dla samego wiersza i nieostatecznym, jest wynikiem pewnej umowy między osobami uczestniczącymi w tej sytuacji przekładowej, a – później – niemieckojęzycznymi czytelnikami, którzy byli konfrontowani z wierszem bez dodatkowej informacji o jakiejkolwiek zmianie jego autorstwa, jakiejkolwiek formie „adopcji". Przygodność tego autorstwa jest o tyleż skomplikowana, że „nowa prawda" na temat podziału ról możliwa jest

---

[23] R. Rorty, *Przygodność, ironia, solidarność*, przeł. W. J. Popowski, Warszawa 1996, s. 25.

[24] O Rortiańskiej przygodności w kontekście tłumaczenia pisał już Arkadiusz Żychliński, jednak odnosił się on wyłącznie do tekstu oryginału i tłumaczenia, a swoją argumentację opierał na Derridiańskim rozumieniu lektury jako iterowalnego procesu sygnatury. Wobec nieskończoności odczytań sam oryginał nigdy nie posiada swojej wersji ostatecznej, zatem nie może także istnieć ostateczne tłumaczenie. Zob: A. Żychliński, *Scherben des Gefäßes. Über die philosophische Dimension der Übersetzungstheorie*, „OderÜbersetzen" 2011, nr 2, s. 39.

tylko przy założeniu, że tekst jest tłumaczeniem i jako takie posiada oryginał[25]. Czytelnicy lub goście autorskich wieczorów raczej nie żądali konfrontacji z polskim „oryginałem", ale wydawcy dwujęzycznej edycji poezji Różewicza już tak. Brak oryginału podważa istotę przekładu, co z kolei nasuwa kolejne pytanie o jego tłumactwo – czy można być tłumaczem tekstu, który nie jest tłumaczeniem?

3.

Pytania o istotę czy też granice przekładu, pojawiają się również w przypadku, kiedy produkt, który otrzymujemy jako czytelnicy, celuje w nas paratekstem z pierwszej strony książki albo i nawet okładki, głoszącym konwencjonalnie, że „z języka x przełożył Y", a w rzeczywistości okazuje się, że ów tłumacz Y nie zna języka źródłowego x, ale jest zainteresowany językiem docelowym i głównie z uwzględnieniem tego surowca rzeźbił swoje dzieło. Tutaj wracam do drugiej odsłony matki-surogatki, tym razem tłumacza zastępczego (*surrogate translator*) w rozumieniu Davida Johnstona[26]. Przykładem takiego zastępczego tłumacza może być Bill Findlay, tłumacz-dramaturg, jak się sam określa, który przełożył *La Baruffe Chiozzotte* Goldoniego na język szkocki. Proces ten odbył się dzięki udziałowi „poety-poligloty", który władał nie tylko

---

[25] Kiedy Gideon Toury ze sporą dezynwolturą ogłosił pełną swobodę w dobieraniu przedmiotu deskrypcyjnych badań opisowych mówiąc, że tłumaczeniem jest to, co jest uznane za tłumaczenie (G. Toury, *A Handful of Paragraphs on 'Translation' and 'Norms'"*, w: *Translation and Norms*, red. Ch. Schäffner, Clevedon 1998, s. 10–32), Andrew Chesterman odparł nie bez racji, że pewne kryteria są jednak potrzebne do zawężenia obiektu, inaczej tłumaczenie stanie się bezużyteczną metaforą na wszystko, choćby i wszechświat (por. A. Chesterman, *Description, Explanation, Prediction: A Response to Gideon Toury and Theo Hermans*, „Current Issues in Language & Society" 04/2010, January 1, s. 91–98). Jednym z kryteriów ma być właśnie fakt istnienia oryginału. Założenie słuszne, ale w praktyce czytelniczej często legitymizowane poprzez parateksty, a więc ponownie – przygodną informację na temat faktu istnienia oryginału.

[26] W tym szkicu prezentuję kategorię tłumacza-surogatki, ale podobny schemat działania, z uwzględnieniem niejawnej współpracy na etapie przekładu interlinearnego, pojawia się również w przypadku tłumaczy-poetów o rynkowo wartościowej marce. Por. I. Okulska, *Bohdan Zadura – poeta marki tłumacz*, w: *W wierszu i między wierszami. Szkice o twórczości Bohdana Zadury*, red. P. Śliwiński, Poznań 2013.

językiem włoskim, ale także weneckim dialektem *chioggiotto*[27]. I to właśnie ten ostatni fakt – obecność dialektu w sztuce Goldoniego – sprawił, że Findlay wziął ją na warsztat. Whyte dostarczył mu tzw. „rybki", czyli przekłady interlinearne, najbardziej dosłowne, rozszerzone o notatki i komentarze, mające na celu zapewnienie możliwie bliskiego dostępu do oryginału sztuki. O ile korzystanie z pomocy ukrytego tłumacza i praca literacka wyłącznie po jednej stronie – języka docelowego – w świetle powszechnych praktyk translatorskich zawsze ma w sobie coś ze skandalu, o tyle ciekawe w tym przypadku i być może działające nieco na korzyść zuchwałego pseudo-tłumacza, okazują się jego motywacje[28]. Szczególnie oddany scenie szkockiej[29] Findlay w przekładzie pomiędzy tymi dwoma dialektami upatrywał kulturowo-językowej ekwiwalencji, której brakowało mu w dotychczasowych przekładach angielskich. Ich bezużyteczność sceniczną wykazać miał dodatkowo fakt, że nigdy nie zostały w angielskiej wersji wystawione w Wielkiej Brytanii[30]. Nie znaczy to jednak, że Findlay kierował się wyłącznie chęcią wzbogacenia szkockiej sceny – ważnym czynnikiem, który miał wpływ na jego decyzję jest kwestia reprezentacji i związane z nią przekonanie, że standardowa angielszczyzna zniekształciłaby kulturowo-językowy obraz oryginału, stworzony przez użycie dialektu weneckiego, a nie języka włoskiego. Natomiast przekład na szkocki dialekt zapewnia pewną równoległość już na poziomie etnicznym. Findlay jako tłumacz zastępczy jest zresztą konsekwentny, oprócz Goldoniego przetłumaczył na szkocki także *Die Weber*, czy raczej *The Weavers* Hauptmanna – jego

---

[27] Por. J. Derrick McClure, *Goldoni in Scots*, „International Journal of Scottish Literature", jesień/zima 2010, nr 7, [online], http://www.ijsl.stir.ac.uk/issue7/mcclure.htm#_ednref7 [dostęp: 22.07.2014].

[28] W szerszym zakresie niż wyłącznie autobiograficzny historia motywacji przekładów sztuk na szkocki stała się tematem pracy doktorskiej Findlaya *Motivation and Method in Scots Translations: Versions and Adaptations of Plays from the Historic Repertoire of Continental European Drama*, Queen Margaret University College, Edinburgh, 2000.

[29] Co objawiało się między innymi licznymi publikacjami krytycznymi i historycznymi (m.in. *A history of Scottish theatre, Edinburgh 1998*) na temat teatru w Szkocji oraz antologiami przekładów sztuk na dialekt szkocki (m.in. *Scottish People's Theatre: Plays by Glasgow Unity Writers*, Glasgow 2008).

[30] W Londynie, w 1992 roku wystawiono sztukę po włosku. Por. B. Findlay, *Motivation in a surrogate translation of Goldoni*, w: *The Translator*..., dz. cyt., s. 55.

motywacją również w tym przypadku była chęć uniknięcia „przekłamania" (*misrepresentation*)[31], jakie niesie imperialna angielszczyzna. Tym bardziej, że w tym przypadku kwestia językowej kolonizacji dotyczyła również tekstu wyjściowego. Dramat Hauptmanna oryginalnie nosił tytuł *De Waber* i napisany został w całości przy użyciu „bezkompromisowego dialektu" (śląskiego)[32]. Premiery inscenizacji tej wersji jednak zakazano. Ten niezwykły akt cenzury doprowadził do powstania drugiej wersji, w której dialekt nadal się pojawia, ale w znacznie łagodniejszej wersji, opublikowanej w 1892 roku[33]. Premiera *Tkaczy* odbyła się ostatecznie w ramach prywatnego przedstawienia dopiero rok później i bazowała na wersji drugiej, która raz jeszcze została poddana opracowaniu pod kątem języka[34]. I to właśnie ta wersja, w której pierwotny zamiar Hauptmanna, by z impetem wprowadzić na literackie salony śląski dialekt[35], został zrealizowany w sposób jedynie śladowy, stała się podstawą tłumaczeń sztuki na inne języki. Podczas współczesnych adaptacji na niemieckich scenach tekst ten nierzadko wymaga zresztą dodatkowego, intralingwalnego tłumaczenia, ponieważ dialekt w ówczesnej formie jest już zbyt nieczytelny zarówno dla odbiorcy, jak i aktorów, którzy nie są w stanie oddać właściwego akcentu.

Findlay, skoncentrowany na problematyce kolonizowanego dialektu, za punkt honoru obrał sobie ocalenie roli mniejszości i jej języka w swoim przekładzie. W tym celu musiał jednak odtworzyć pierwotną wersję utworu sprzed wymuszonych zmian. Jeśli tłumacz stwarza sobie oryginał tekstu autorstwa kogoś innego, sytuacja przekładowa staje się skomplikowana. Ale nie bez znaczenia pozostaje fakt, że owa operacja rozgrywa się już tylko pomiędzy standardowym językiem angielskim a dialektem szkockim – Findlay pracuje od początku na *The Weavers*,

[31] B. Findlay, *Silesian into Scots: Gerhart Hauptmann's The Weavers*, „Modern Drama" 1998, nr 41, s. 90.

[32] Tamże, s. 91.

[33] Tamże, s. 92.

[34] Tamże, s. 93.

[35] „Posługiwałem się dialektem, dlatego postanowiłem, taki był mój zamiar, wprowadzić go do literatury. [...] ten głos ludu był dla mnie formą wyrazu równą wysokiej niemczyźnie, która odegrała taką samą rolę w kształtowaniu wielkich dramatów i tragedii, jak wersy Goethego czy Schillera. Chciałem przywrócić dialektowi utraconą godność", G. Hauptmann, *Das Abenteuer meiner Jugend*, w: *Autobiographisches*, vol. VII Sämtliche Werke, H.-E. Hass (Hrsg.), Frankfurt 1962, s. 1079.

czyli przekładzie na język angielski, dla którego tekstem wyjściowym była owa poprawiona, druga wersja oryginału[36]. Nie mając zatem dostępu do niemiecko-śląskiego „oryginału" (przy tak skomplikowanej siatce odniesień konieczny jest już cudzysłów), Findlay inscenizuje sobie własny oryginał i przekład w językach, które zna[37].

Tłumacz zastępczy lub autor zastępczy działają więc zgodnie z zasadą – nieważne kto urodził, ważne kto wychowuje. W obu przypadkach zarówno tłumactwo (Findlay), jak i autorstwo (najpierw Lachmann, potem Różewicz) nie jest jednoznaczne z informacją zawartą w paratekście, bo naznaczone obecnością *ghost translatora*, czyli ukrytego tłumacza interlinearnego, dostarczającego literackiego surowca do dalszej obróbki artystycznej lub *ghost writera*, w którego przeistoczył się nadgorliwy tłumacz, a dodatkowym aspektem rzucającym nowe światło na poetykę takich nietłumaczeń są ambiwalencje związane z oryginałem i jego perypetiami.

4.

Przekładowe supermemy to, według Andrew Chestermana, najsilniejsze koncepcje, które przez lata kształtowania się i zwrotów w teorii przekładu przetrwały jako idee wyjściowe i stały się punktem odniesienia do ewentualnych rewizji czy rozwoju myśli nad przekładem. Należą do nich:
1) metafora ruchu z punktu A do B, czyli ze źródła do celu (*source-target*),
2) ekwiwalencja jako cel i jednocześnie kryterium oceny przekładu,
3) nieprzekładalność w związku z niemożnością stuprocentowej ekwiwalencji,
4) opozycja przekładu wolnego wobec przekładu dosłownego oraz
5) sugestia, że każde pisanie jest przekładem[38].

---

[36] Por. Findlay, dz. cyt., s. 96.
[37] Ironia języka sprawia oczywiście, że decydując się na przekład na dialekt szkocki tłumacz, niezależnie od tego, czy tłumaczy z języka oryginału, czy z angielskich „rybek", czy z angielskiego przekładu, i tak skazany jest na pośrednictwo angielszczyzny, na pewną zastępczość, bowiem jedyne dostępne słowniki szkockie to leksykony szkocko-angielskie, więc każda próba ustalenia ekwiwalencji na poziomie znaczeniowym jest już na starcie naznaczona obecnością pośrednika.
[38] A. Chesterman, *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*, Amsterdam 1997, s. 7–14.

Do tego pięcioboju należałoby jednak dodać jeszcze jedną żelazną ideę, która bez wątpienia kształtuje nasze myślenie o przekładzie – relację autor-tłumacz. Tradycyjnie, naturalnie przyjmuje się bowiem, że autor to człowiek, który napisał dany utwór, a tłumacz to ten, który zna język źródłowy oraz język docelowy i z lepszym lub gorszym skutkiem, z czułością lub w akcie zdrady, przełożył ów utwór z jednego języka na drugi. Zgodnie z logiką takiego działania autor na temporalnej osi procesu przekładu pojawia się pierwszy, tłumacz jest tym, który następuje po nim i następstwo to nosi znamiona wtórności. Tradycja ta wywodzi się z naszego rozumienia dzieła literackiego ufundowanego na postromantycznej nobilitacji autora i jego genialnej oryginalności oraz jednoczesnej degradacji statusu tłumacza, jako niewykształconego w swoim fachu wyrobnika-imitatora o z góry skazanym na niepowodzenie, bo utopijnym, zadaniu. Próby zachwiania takiego rozkładu sił skupiają się na dyskusji dotyczącej zakresu kompetencji tłumacza oraz jego ewentualnego równouprawnienia względem autora, kwestii statusu społecznego i ekonomicznego tłumacza, jego ponownej nobilitacji, ale nie uwzględniają proponowanej tu przygodności, uznania zarówno autora, jak i tłumacza za wcielenia nieostateczne, i nieimmanentnie związane z tekstem, bo oparte na umownej informacji.

Dlatego kiedy mówimy o tłumaczu lub autorze, to chociaż intuicja podpowiada nam, że autor to ten, kto ten napisał, a tłumacz to ten, kto ów tekst przetłumaczył, pewien stopień referencyjnej ostrożności podczas przekładowej analizy może być niezbędny. Zdaję sobie sprawę, że przykłady na sytuacje przekładowe odbiegające od schematu są wciąż marginalne. W swej marginalności wręcz niepozorne. Ponieważ jednak istnieją, pojawiają się w historii literatury i na literackim rynku, istotne jest uświadomienie sobie ich potencjalności i ewentualnych konsekwencji. Jak w przypadku Lachmanna i Różewicza zanalizować pracę tłumacza? Jakich użyć narzędzi? Co jest tłumaczeniem, kto autorem, a kto tłumaczem? Jaki wpływ na percepcję Różewicza w Niemczech ma fakt, że jeden z jego wierszy został napisany po części przez jego tłumacza? Co powiedzieć wydawcom, którzy przygotowują dwujęzyczną edycję poezji Różewicza i proszą o „oryginał" wiersza *ich habe mitleid mit ihnen*? Należałoby przesłać wyłącznie 3 linijki dopisane przez polskiego poetę? A co z zachwianiem czasowej konstrukcji procesu przekładu? Z supermemem źródło-cel? Co jest źródłem, a co celem? Może

po stronie oryginału należałoby wpisać wypowiedzi Różewicza, luźne, prywatne, które natchnęły Lachmanna do stworzenia takiego wiersza? Co jest źródłem w przypadku Hauptmanna? A jak wówczas analizować poetykę przekładu rozumianą jako różnice – amplifikacje, substytucje, redukcje? Jakiej ekwiwalencji szukać u Findlaya, jeśli wiemy, że nie tłumaczył bezpośrednio z oryginału? Jak określić poetykę jego przekładu? Relay? Przekład przez trzeci język – przez świadomie wyprany z poetyckości idiom tłumacza interlinearnego? Czy tłumaczenie z wyobrażonego oryginału – (od)tworzonego w świadomości tłumacza dialektu, którego nie rozumie?

5.

Z całą pewnością mimo śmierci autora i być może również tłumacza, interesującym i nierzadko pomocnym, a na pewno barwnym źródłem dodatkowych kontekstów okazują się wątki biograficzne, wypowiedzi własne w formie wywiadów, pamiętników, wspomnień, autokomentarzy, przedmów i posłów. Zbudowanie takiego kontekstu – w miarę możliwości – może się okazać kluczowe dla analizy tłumaczenia jako całości, jako sytuacji przekładowej, nieograniczonej do wyłącznie „palcowej metody", jak mawiał Stanisław Barańczak[39], porównywania dwóch (zawieszonych w próżni) tekstów. Moim celem nie jest postmodernistyczne podważanie przywoływanych kategorii w ramach kaprysu nowej generacji. Chciałabym natomiast zwrócić uwagę na fakt, że przystępując do analizy poetyki czy po prostu krytyki przekładu należy sobie – wykorzystując możliwości dostępu do żyjących agensów, archiwalnych dokumentów i świadków – zadać pytanie, z jaką sytuacją przekładową mamy do czynienia: czy osoba podająca się za tłumacza lub autora sporządziła fizycznie tekst lub jego przekład. A owa Strzelczykowa „twórczość niepozorna", jak autokomentarze, komentarze, wywiady czy wspominki, może właśnie w ustaleniu faktów pomóc.

Jeśli autor czy tłumacz okazuje się przykrywką lub jeśli jednoznaczne ustalenie autorstwa lub tłumactwa nie jest możliwe, a wykonanie ana-

[39] Por. S. Barańczak, *Próbując określić rozbawienie, w jakie wprawiają recenzje Bohdana Zadury i Andrzeja Sosnowskiego*, „Literatura na Świecie" 1994, nr 12, s. 382.

lizy przekładu jest konieczne lub choćby interesujące, wówczas „autor" oraz „tłumacz" staną się narzędziami niezbędnymi do opisu przekładu, ale narzędziami odczłowieczonymi, tekstowymi, zachowującymi podział ról wewnątrz omawianego procesu. Analizując przekład możemy wówczas powiedzieć, iż „tłumacz" przełożył ten czy ów wers w ten czy ów sposób, ale wtedy stajemy się świadomymi uczestnikami paratekstualnej gry, w której obowiązują pewne zasady – autor, tłumacz, oryginał i przekład to tylko umowne, przygodne kategorie, a nasze czytanie to tylko zawieszone w próżni *close reading*. Korzystając z postmodernistycznego języka, kiedy mówimy, że „autor coś zrobił", nie sięgamy przecież po rzeczywistą referencję; ów autor staje się narzędziem naszej interpretacji. To samo powinno spotkać tłumacza.

Natomiast sytuacje „marginalne", w których autorstwo i/lub tłumactwo potwierdziło swój przygodny charakter, warto opisywać w szerszym kontekście motywu, przebiegu i skutków – tradycyjna metoda tekstowej analizy przekładu polegająca na porównaniu źródła i tłumaczenia już nie będzie możliwa. Jak bowiem na przykład oceniać tłumaczenie, które wyszło spod pióra poety sprawnego w polszczyźnie, ale nieznającego języka wyjściowego? Niemającego z oryginałem żadnego bezpośredniego kontaktu? W takiej sytuacji pastwienie się nad różnicami między oryginałem a przekładem nie przyniesie żadnych konstruktywnych wniosków. Analizę i krytykę przekładu należy więc – podsumowując wszelkie powyższe teoretyczne wybiegi – zaczynać już od analizy autorstwa oraz tłumactwa, mając świadomość, że supermem autor-tłumacz jest naznaczony przygodnością, i dopiero wynik tego sprawdzianu decydować powinien o metodzie dalszej krytyki i związanych z nią narzędziach. Narzędzia te z pewnością wymagają dalszego doprecyzowania – mistyfikacja, marka tłumacza, *ghost translator* to tylko niektóre pojęcia z nowego słownika finalnego krytyki przekładu, który warto opracować. Wartością takich kon-tekstowych badań sytuacji przekładowej może być analiza nowych, ale także rewizja już opisanych wzajemnych wpływów literackich i kanonu literackiego w danym kraju, słowem – mogą być one istotnym narzędziem nie tylko dla translatologów, ale także historyków i komparatystów literackich.

Tematy niepozorne

Piotr Łuszczykiewicz
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Kalisz w piosence – od Juliana Tuwima do Rafała Bryndala

Zanim przystąpię do tytułowego wątku, muszę wyjaśnić jedną prostą, zdawałoby się, kwestię: otóż, co to takiego piosenka? Posługujemy się tym pojęciem łatwo, zwłaszcza gdy chodzi o intuicyjne wskazywanie przykładów. Ale kiedy mamy je doprecyzować, zaczynają się problemy. Czym bowiem jest tak naprawdę piosenka, od kiedy możemy nazywać nią twory sztuki słowno-muzycznej? Jeśli się czyta niektóre leksykonowe hasła albo popularne syntezy, można powziąć przekonanie, że – parafrazując Edwarda Stachurę – wszystko jest piosenką i wszyscy są autorami piosenek. Od Safony i Orfeusza, poprzez średniowiecznych trubadurów i truwerów, przez Jana Kochanowskiego, Jana Andrzeja Morsztyna, Franciszka Karpińskiego i Franciszka Bohomolca aż po mniej lub bardziej znanych powstańców XIX wieku – ciągnie się sznur „tekściarzy". Piosenką jest to, co dworskie albo ludowe, intelektualne albo jarmarczne, religijne albo wojskowe.

Mam na ten temat inne zdanie, chociaż stosując się do niego, ograniczam wyraźnie liczbę kalisko-piosenkowych przykładów. Kalisz pojawia się wszakże w śpiewanych utworach ludu i wojska z dawnych epok. O tych pierwszych pisze Oskar Kolberg, o tych drugich wspomina choćby Aleksander Fredro. Niemniej uważam, podobnie jak Tuwim (cóż za brak wyczucia proporcji), że piosenka jako gatunek sztuki estradowej narodziła się na przełomie XIX i XX wieku. Wyodrębniła się z wodewilów i operetek, skąd wydostały się poszczególne numery

i zaczęły żyć własnym życiem. A życie owo toczyło się w dość szczególnych miejscach – na parkietach lokali szemranych, otoczonych złą sławą przybytków muzy podkasanej: dancingu, ogródka, tingel-tangla, szantanu, kabaretu, teatrzyku ze scenką lub nadscenką, kina z rewią „nad program". Dzieła dokończyły powstałe z czasem instrumenty masowej komunikacji i coraz nowocześniejsze nośniki.

Zostajemy zatem z Kaliszem w piosence popularnej w wieku XX. Gdybym szkicował ten tekst w Dwudziestoleciu międzywojennym, miałbym kolejny problem. Mógłbym odnaleźć piosenkę i nie wiedzieć, kto ją tak naprawdę napisał. Najpopularniejsi autorzy z zaskakującą uporczywością oddzielali dzieła artystyczne pomieszczane w tomikach od produkcji hitów dla kina, rewii i kabaretu. Konsekwencje tej separacji doskonale objaśnił na własnym przykładzie Ryszard Matuszewski:

> Któż z nas, wówczas młodych, tańczących popularne tanga *Nasza jest noc* i *Co nam zostało z tych lat* i słuchając ich słów śpiewanych przez chór Dana, zdawał sobie sprawę, że są to słowa Tuwima? Również i głośnych przebojów Ordonki, jak *Pierwszy znak* czy *Miłość ci wszystko wybaczy*, lub Zimińskiej i Fogga, jak *Pokoik na Hożej*, szeroka publiczność słuchała bez świadomości, że słucha tekstów znakomitego poety, ukrywającego wówczas swe autorstwo pod pseudonimem Oldlen[1].

No i jesteśmy w domu, to znaczy w Kaliszu – oto *Pokoik na Hożej*:

> W każdym mieście w Paryżu,
> w Kopenhadze Londynie,
> nawet w Tokjo, w Kaliszu,
> w Yokohamie, czy wiesz
> pęka serce z miłości
> jakiejś biednej dziewczynie
> więc na Hożej tak musi być też[2]

Zachowałem w cytacie oryginalną pisownię z druku pochodzącego z 1933 roku. Czytelnik mógł na okładce przeczytać: „słowa Oldle-

---

[1] R. Matuszewski, *Wstęp*, w: J. Tuwim, *Wiersze*, t. 1, oprac. Alina Kowalczykowa, Warszawa 1986, s. 16.

[2] D.W. Oldlen, *Pokoik na Hożej: z repertuaru Miry Zimińskiej*, Warszawa 1933, s. 2, 3. Pisownia i interpunkcja za drukiem nutowym, podział na wersy według [online], www.bibliotekapiosenki.pl. [dostęp: 15.09.2015]. Zob. także: Z. Adrjański, *Złota księga pieśni polskich: pieśni, gawędy, opowieści*, Warszawa 1994, s. 346–347.

na, muz. W. Dana". Piosenka znalazła się w repertuarze wielu artystów, nie tylko tych wymienionych przez Matuszewskiego. Śpiewała ją Zofia Terné, Mira Zimińska, a po wojnie także Kalina Jędrusik. Tej ostatniej zdarzało się zresztą zapomnieć o Kaliszu i „wszyć" nazwę innego miasta. Co do Tuwima: łatwiej mi odpowiedzieć na pytanie, dlaczego skamandryta tworzył szlagiery pod pseudonimem (kilkudziesięcioma pseudonimami w sumie)? Otóż, Tuwim – podobnie jak Marian Hemar, przyznający się wprost do kompleksu „kabareciarza" – bał się przylgnięcia etykiety, która w jego wypadku psułaby zasłużony wizerunek sztandarowego poety pokolenia, a może nawet i epoki. Dlatego kamuflował autorstwo swoich tekstów estradowych. Dużo trudniej wyjaśnić natomiast sprawę Kalisza, pojawiającego się nieoczekiwanie w piosence, obok Paryża, Kopenhagi, Londynu, Tokio i Jokohamy.

Jednak spróbuję. Poszukiwałem – oczywiście nieprofesjonalnie – rodzinnych koneksji poety z Kaliszem. Nie odnalazłem znaczących faktów, ale nie wydaje mi się prawdopodobne, żeby w mieście oddalonym o 100 kilometrów od rodzinnej Łodzi Tuwima, do tego w mieście, gdzie społeczność żydowska stanowiła jedną trzecią całej populacji, nie mieszkał nigdy żaden krewny poety. Albo inaczej, nie sądzę, żeby nikt ze znajomych Tuwima nigdy nie odjeżdżał z okazałego dworca Łódź Kaliska, którego budowa była po kilkudziesięciu latach starań o łaskę cara wielkim wydarzeniem. I nie doszło do żadnego spotkania autorskiego poety albo chociaż odczytu jego wierszy dla – jak to pisał Czesław Miłosz – „tubylczej młodzieży"? Jeśli nie taka była droga skojarzeń, to mam też inne wytłumaczenie.

Kalisz 1914 roku skupił uwagę nie tylko Polaków, ale i mieszkańców całej Europy. Analizuje to na podstawie kapitalnej dokumentacji w książce *Miasto ponad ogień i czas* Arkadiusz Błaszczyk. W chwili bestialskiego zburzenia Kalisz stał się miastem-symbolem, zwłaszcza w literaturze. Przerabiano wówczas znane przez wszystkich pieśni religijne i patriotyczne tak, by znalazła się w nich nazwa miasta zgruzowanego barbarzyńsko przez Prusaków. Pisali prozą i wierszem o Kaliszu Władysław Reymont, Andrzej Strug czy nawet – autor pikantnych *Mrówek* – Antoni Orłowski, jak również cieszący się światową sławą Romain Rolland czy Włodzimierz Majakowski. Takie sformułowania, jak „za Kalisz" czy „kaliscy tułacze" weszły do retoryki i poetyki.

Kalisz rezydował więc w Dwudziestoleciu międzywojennym poniekąd w podręcznej pamięci pisarzy. Jako miasto współistnienia kultury polskiej i żydowskiej, jako symbol końca *belle epoque*, jako gród odrodzony niczym feniks z popiołów, wreszcie jako rubież upadłego imperium carskiego. Wszelako w piosence Tuwima chodzi o jeszcze coś innego. Kalisz jest antytezą wymienionych obok niego światowych metropolii, staje się metaforyczną przeciwwagą molochów, w których człowiek najdotkliwiej odczuwa samotność. Młody Tuwim napisał wiersz *Berlin 1913*, dziś śpiewany przez Leszka Długosza, z rezygnacyjnym zakończeniem „Wielki, wielki jest Berlin". Kalisz jest odwrotnością Berlina czy – jak w piosence – Paryża, z którym się rymuje. Parafrazując tamten tekst: „Mały, mały jest Kalisz". Ale w nim też ktoś cierpi z powodu nieodwzajemnionej miłości.

Nie jestem monografistą piosenki polskiej, bez wątpienia coś przeoczyłem z Kaliszem w jej tekstach. Upewnia mnie o tym kwestia Nikodema Dyzmy, który na pytanie, co robił przed ubieganiem się o posadę fordansera, odpowiada, że był zatrudniony w teatrze muzycznym w Kaliszu. To zapewne blaga, ale pamiętajmy, że jeśli istniały przybytki muzyczne w jakimś mieście, to autorzy na zasadzie „kreacji zlokalizowanej" umieszczali do nich zwykle jakieś aluzje. Znalazłem jednak coś najzupełniej namacalnego: powojenny wiersz Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Nr 42 (z cyklu Humor dla starych bałwanów)* z aluzją do Mieczysława Fogga, najwyraźniej przewidziany do wykonania jako piosenka. Utwór opowiada o niezwykłej metamorfozie kobiecych nóg nr 42 pod wpływem jakichś tajemniczych „ziół z Kalisza":

Otóż w pewien ranek modry,
jakby dzieło różdżki wróżki,
mąż patrzy, a tu spod kołdry
nie te giry, ale nóżki!

Mąż zawoła: – Na Jowisza!
drży mi dusza oraz ciało,
może od tych ziół z Kalisza
tak się wszystko pozmieniało?

To nie noga, supernoga,
ale nóżka, supernóżka!
Taka noga to śpiew Fogga –
ach! całować te cacuszka.

Puenta tego kapitalnego tekstu, napisanego przecież w otwierającym ponury okres socrealizmu 1949 roku – o ironio, jako nazbyt satyryczno-kabaretowy nie znalazł się on w *Wyborze poezji* Gałczyńskiego w Bibliotece Narodowej – jest tyleż zabawna, co smutna:

I zachwiał się przy ścianie,
łzą radości łka jak rynna:
– Inne nogi masz kochanie!

Kobieta też była inna[3].

No cóż, w przypadku Konstantego Ildefonsa kaliskie aluzje wydają się nietrudne do wyjaśnienia. Żona, Natalia Awałow, to przecież rodowita kaliszanka, absolwentka gimnazjum im. Anny Jagiellonki. Korespondencja poety, zwłaszcza ta wojenna, obfituje w listy kierowane pod kaliski adres. Nie dziwi przeto, że poeta w końcu ewokuje go i w wierszu. Ale warto tu zwrócić uwagę na coś jeszcze, na fenomenalny rym: „Jowisza" – „Kalisza". Ekstrawagancki, ekscentryczny, egzotyczny. Jest w nim jakieś nieokiełznane mistrzostwo w precyzji i znaczeniowym napięciu współbrzmiących wyrazów: jakie zioła z Kalisza – zapytalibyśmy dziś? Zapewne zioła cudowne, zmieniające postrzeganie partnera, działające czarem erotycznym. Jak miłość „zielonej Natalii".

Spadkobiercą talentu Tuwima i Gałczyńskiego chciał być – wedle niektórych był – Jeremi Przybora. Pamiętam, że moje pierwsze spotkania z telewizyjnymi powtórkami Kabaretu Starszych Panów przeradzały się niemal zawsze w ucztę czy wręcz w święto. Zwłaszcza piosenki, wykonywane przez Kalinę Jędrusik, Barbarę Krafftównę, Irenę Kwiatkowską, Mieczysława Czechowicza, Wiesława Gołasa czy Wiesława Michnikowskiego, traktowałem z nabożeństwem, jako ostatni relikt starej inteligenckiej wiary w moc słowa. Do momentu, w którym usłyszałem *Nad Prosną*. Utwór pochodzi z programu *Wieczoru XIII* Kabaretu Starszych Panów z września 1964 roku, zatytułowanego *Przerwa w podróży*. Refren jest idylliczny i nie zapowiada głęboko ukrytej intencji:

Jak dobrze jest wiosną podumać nad Prosną
Lub snuć myśli w kółko nad inną rzeczułką
Nad jakąkolwiek rzeczułką

---

[3] K. I. Gałczyński, *Dzieła w pięciu tomach*, *Poezje*, t. 2, red. K. Gałczyńska, B. Kowalska, Warszawa 1979, s. 318.

Oczywiście, już ten trójwiersz budzić może kaliski niepokój, albowiem Prosna to w utworze rzeczułka jak każda inna, a my przecież wiemy, co ta rzeka znaczy w kulturze. To rzeka bez powrotu. Jej nie przekracza się bezkarnie. Wszak to przez nią nie mógł się przeprawić (dwukrotnie) zdążający do powstania (rzekomo) Mickiewicz. A tu taki banał, takie rymy częstochowskie: „wiosną" – „Prosną", „w kółko" – „rzeczułką". Niby to dowcipne, że matka natura przemądra, bo człowiek może odpocząć, tam gdzie las, rzeka i chmura nad nimi:

Patrz, no tam na pejzaż
Rzeka, las, nad lasem chmura
Oj, przemądra natura, natura jest

Ale to nie o samej matce naturze piosenka, tylko wyrafinowanie obniżona w stylu, sielankowa w wymowie – chętnie rzekłbym: pseudorussoistyczna – wizja oczyszczenia się wyemancypowanego ludu w żywiołach nieskażonej przyrody:

Patrz ten pan zdjął spodnie... ha ha ha
W strumień wlazł i brodzi po dnie
Oj, swobodnie, swobodnie nasz żyje lud

Może przesadzam, może przemawia przeze mnie urażone uczucie idealisty, który trochę pożył, poczytał i zrozumiał, że za wielkim talentem nie zawsze stoją wielkie intencje. Bo te intencje wykładają się, koniec końców, w takim czterowierszu:

Kocha chłop swe pole
Będzie snop w stodole
A i Piast był kmieciem
Mniejszych miast dwie trzecie[4]

Czym więc jest owa piosenka? O tym, że dwóch wielkomiejskich elegantów tęskni za odpoczynkiem od stołecznego zgiełku. Że na wsi i na prowincji żyje się lepiej, gdyż kontakt z naturą i brak zatruwających myśli, czy też w ogóle brak myśli, czyni to życie znośniejszym. I więcej,

[4] Źródło [online]: http://teksty.org/, www.tekstowo.pl [dostęp: 15.09.2015]; komentarz do genezy i prawykonania piosenki: R. Dziewoński, *Kabaretu Starszych Panów wespół w zespół*, Warszawa 2002, s. 173.

że Polska jest prowincją, gminą, od zarania dziejów krajem kmieci (czytaj chamów) i w najlepszym razie ułamkowej inteligencji. Po odrobieniu lekcji matematyki i przeprowadzeniu prostego równania zostaje nam tych większych miast jedna trzecia. Sam się sobie dziwię, że to piszę, ale tak to teraz widzę – jako osłonięte wytwornym szalem ironii, wyszukanego dowcipu i wirtuozowskiej frazy poczucie stołecznej, europejskiej, ba, światowej wyższości. Jakaś duszna atmosfera akolitów dworu Ludwika XIV, z naczelnym hasłem: zabijemy prowincjusza żartem.

Kalisz stał się w piosenkowym potencjale doby PRL-u przede wszystkim rymotwórczą ekstrawagancją. Wzmacniała to tradycja międzywojenna, czy nawet jeszcze XIX-wieczna, „miasta-kuriozum" albo, szerzej, „powiatu-kuriozum". Jeśli przeglądamy stare kaliskie czasopisma czy też gazety ogólnopolskie, w których nasz gród lub region się pojawia, nie możemy nie dostrzec, że owe „wieści" są niekiedy zupełnie niepojęte, niesamowite, niestworzone. W owym „kaliskim powiecie" dzieją się rzeczy po prostu nie z tej ziemi,. Przychodzą na świat dwugłowe zwierzęta z dodatkowymi kończynami, zwykli mieszczanie gryzą psy i zarażają je wścieklizną, nawet publiczność kulturalna ignoruje teatr i chadza na występy kobiet z brodą i zapaśników walczących z niedźwiedziami. Kalisz egzystuje w tym wymiarze już nie tylko na rubieżach imperium, ale w ogóle na dalekich peryferiach cywilizacji, a złośliwa nazwa stacji kolejowej w Skalmierzycach „Pożegnanie Europy" („Abschied von Europa"), ukuta przez Prusaków i podjęta ochoczo przez współbraci zza kordonu, uobecnia swojego przerażającego ducha.

Ten Kalisz to jakby odcięta bagnami – no, w końcu taki jest źródłosłów naszej Kalisii, miasto na bagnach – od świata wieś Taplary ze słynnej powieści Edwarda Redlińskiego. To miejsce tak niezwykłe i tak od niezwykłości gęste, że zakrzywiają się tam nie tylko czas i przestrzeń, ale też ludzie myśli i ścieżki. Oto przykład – *Ballada japońska* Macieja Zembatego:

> Trzy kilometry za Fudżijamą
> Piękna Japonka mieszkała
> Co zajmowała się ikebaną
> I niczym innym nie chciała
>
> Mówił jej ojciec – mówiła matka
> – Weź się do jakiej roboty!
> Lecz ona poza kucaniem w kwiatkach

Na nic nie miała ochoty
Przejeżdżał drogą polski porucznik
Bo los go rzucił w te strony
Ujrzał dziewczynę siedzącą w kucki
I się zakochał – szalony

To nie jest przypadek, Kalisz u Tuwima pojawił się w sąsiedztwie Jokohamy, u Zembatego wszystko zaczyna się nieopodal Fudżijamy. Polski porucznik zakochuje się w pięknej dziewczynie, która – ku jego motoryzacyjnemu zdziwieniu – ma na imię Honda. Wyznaje jej miłość, prosi o rękę i zostaje przyjęty. Zapomina tylko o drobnym fakcie:

Ksiądz im japoński ślubu udzielił
Rodzice zarżnęli wieprza
Ale na drugi dzień po weselu
Przyszła z Kalisza depesza

Gdy ją przeczytał porucznik Jerzyk
Dopiero sobie przypomniał
Że ma już żonę i czworo dzieci
Więc niepotrzebna mu Honda

Niewiele myśląc wrócił skąd przyszedł
Spisując Hondę na straty
Osiadł na stałe w mieście Kaliszu
I kupił Jawę na raty[5]

Piosenka to w istocie świetna, zabawna i wieloznaczna. Nieodparcie rozbawia jej piętrowa gra słów i sensów – Honda to piękna dziewczyna i znakomity motocykl, Jawa zaś to znacznie mniej znakomity motocykl, a zarazem przeciwieństwo Snu. Kalisz pełni tutaj przeto funkcję dojmującej, swojskiej realności na raty, od której chciałoby się uciec w zagraniczny fantazmat zrealizowany od razu w całości. Ale nie da się uciec od życia, trzeba wrócić do miasta, które – w amerykańskim mitotwórczym rozumieniu – należałoby nazwać „Trouble City".

I takim właśnie miastem-problemem rysuje się Kalisz w piosence Wojciecha Młynarskiego *Bezczelny kaliski*, którą ten znakomity, obda-

---

[5] Zob.: M. Zembaty, *Piosenki z trumienki 1965–2002*, Music Net 2008, podział wersowy za [online]: http://teksty.org/; por., www.tekstowo.pl lub www.poezja-spiewana.pl [dostęp: 15.09.2015].

rzony publicystycznym talentem autor śpiewał raczej rzadko, ale którą wykonał na zarejestrowanym koncercie w Paryżu na progu ustrojowej transformacji, jesienią 1989 roku.

W mej kolejnej śpiewanej narracji
Z treścią pragnę zapoznać was songu
O zabawnym zawiadowcy stacji
Co nie lubił niektórych pociągów
Zwłaszcza na osobowy z Kalisza
Zawiadowca się skręcał bez słów
I szlag trafiał go kiedy usłyszał
To kaliskie, bezczelne puf-puf

Młynarski, który najpewniej usłyszał opowieść o kalisko-ostrowskich animozjach, ubrał ją w kostium pysznej anegdoty o zawiadowcy stacji, który postanowił nie wpuszczać bezczelnego kaliskiego pociągu i nakazał zamknąć przed nim kolejowy szlaban tak, by spadł mu on „na pysk". Ale „bezczelny kaliski" nie dał sobie, że tak to ujmę w mało kolejowej retoryce, dmuchać w kaszę, i stanąwszy przed zamkniętym szlabanem „rozgwizdał się na wszystkie gwizdki":

Jestem ważny, ujęty w rozkładzie
Mam swój tor i godziny mam swe
A tu szlaban się przede mną kładzie?
Ratuj mnie i broń mnie!
Ale kto ma?
PKP!

Zawezwana „komisja olbrzymia" wzięła w obronę zatrzymany bezprawnie i w porywie złych emocji pociąg, upomniała zawiadowcę naganą, jednak – koniec końców – historia nie potoczyła się fortunnie dla „bezczelnego kaliskiego":

Zawiadowca na rencie jest ponoć
I okonie wyciąga na błysk
A kaliski ze składu skreślono
Bo istotnie bezczelny… miał pysk[6]

---

[6] Zob.: *Młynarski w Paryżu*, Pomaton 1993, nagrań dokonano jesienią 1989 roku w Auditorium des Halles; ze względu na błędy na popularnych stronach z tekstami piosenek posłużono się zapisem z płyty z działami wersowymi według frazowania muzycznego.

Nowa Polska przyniosła po 1989 roku wiele zmian, w tym także jedną ważną dla interesującej mnie kwestii. Nastąpił bowiem – trochę na ogólnoświatowej, ponowoczesnej fali zaniku wielkich opowieści tudzież w obliczu widomego końca całościowych uroszczeń nauki, kultury i sztuki – prawdziwy renesans fragmentów, wycinków, urywków. To narracyjne, lecz także historyczne, polityczne, ideowe, czy choćby tylko znaczeniowe poszatkowanie świata doprowadziło do prawdziwego renesansu lokalności, do eksplozji i emancypacji – nie przepadam za tym określeniem, ale to ono było bohaterem lat dziewięćdziesiątych – małych ojczyzn. Zaczęliśmy inaczej badać dzieje literatury, regionalistyka, silnie zresztą zmodernizowana, wróciła do łask. Chcieliśmy po latach socjalistycznego nomadyzmu wreszcie się zakorzenić, przypomnieć sobie prywatne, rodzinne, a w najszerszym ujęciu związane z miejscem zamieszkania – grodzkim czy gminnym, to już mniejsza – dzieje. Doskonałym przykładem tej tendencji, jak biegunowo odległej od uciekania od kaliskości przez naszych krajan w dobie peerelowskiego awansu twórców, wydaje się piosenka Mieczysława Szcześniaka, *Prababcia*:

Gdy miałem siedem latek to usłyszałem ją
Melodię oną rzewną, którą dla was śpiewam ją.
W Kaliszu, przy ulicy Nowy Świat – u babci mej –
Moja prababcia Kostka mnie uczyła piosnki tej.

Hej, ja wyśpiewam siebie, hej, ty wyśpiewaj też.
Będziemy drzeć się głośno, nie będziemy cykać się.
Hej, ja wyśpiewam siebie, hej, ty wyśpiewaj też.
Będziemy drzeć się głośno, nie będziemy cykać się.

Niemcy i Ukraińcy, Ormianie, Romowie, Czesi też
Tatarzy, Litwini i Rusini – Polska wszak niemała jest.
Słowacy, Wietnamczycy, Łemkowie, Murzyni, Karaimowie
Żydzi i Polacy – się nie spierajcie – śpiewajcie!!![7]

Nie ma w niej tej precyzyjnej machiny stylistycznej Zembatego czy Młynarskiego, a wcześniej Tuwima, Gałczyńskiego czy choćby Przybory. Ale jest naprawdę dobra energia, wyraźny potencjał apologii, afirmacji. Mówiąc prosto – radości i dumy z bycia kaliszaninem, a więc

[7] M. Szcześniak, *Czarno na białym*, Warner Music Poland, 1998; tekst według oficjalnej strony autora [online], www.mietekszczesniak.pl [dostęp: 15.09.2015].

mieszkańcem miasta zanurzonego od wieków w wielokulturowym tyglu. Znam tylko jedną piękniejszą piosenkę o Kaliszu. Otóż w 2002 roku pod patronatem Prezydenta Miasta Kalisza odbył się konkurs na taki utwór. Pozostała skromna i dystrybuowana wewnętrznie płyta. Pośród wielu miłych dla ucha i sprawnie napisanych piosenek jest jedna, która wywołuje potężną reakcję. Skomponowany i napisany przez Kazimierza Wąsowicza, przejmująco zaśpiewany przez Henrykę Wielgosz – *Sen o Kaliszu*. Kto nie słyszał, nie jest w stanie sobie wyobrazić, jakie wrażenie robi to prawdziwe arcydzieło nostalgii na kaliszanach. Przedwojenni klezmerzy mawiali o takich utworach, że są zagrane „na cięciwach zmysłów". Sentymentalny, skromny tekst złożony głównie z wyliczeń kaliskich miejsc wspólnych i monumentalna, może nawet trochę rzewna melodia – przejmują dreszczem. Takim, jak niektóre późne wykonania Violetty Villas (*Kochaj mnie, a będę Twoją*) albo i nawet Johnny'ego Casha (*Hurt*). Sam cytat tego nie odda, może się wydać banalny, ale to jest ten typ genialnej prostoty, który przyprawia o ciarki na plecach:

Kalisz, miasto mych pięknych snów
Kalisz, miasto życiowych dróg
Kalisz, miasto kochane
Kalisz, najstarszy piękny gród

Idę ulicami, mijam stare mury
Dźwięk kościelnych dzwonów towarzyszy mi
Tu baszta Dorotka, tam ratusz i planty
Prosna dzieli Kalisz, lecz nie dzieli nas

Kocham, kocham to miasto
Kocham i żyję tu
Kocham moje wspomnienia
Kocham najstarszy piękny gród

Idę ulicami, mijam stare mury
Dźwięk kościelnych dzwonów towarzyszy mi
Tu baszta Dorotka, tam ratusz i planty
Prosna dzieli Kalisz, lecz nie dzieli nas[8]

[8] *Sen o Kaliszu*, sł. i muz. Kazimierz Wąsowicz, na płycie zbiorowej: *Piosenki o Kaliszu*, Kalisz 2002.

Nie wymyślono piękniejszego hasła wspólnoty kaliszan. Wszystko nas może dzielić, ale na pewno nie ta „rzeczułka" – jak z inteligencką dezynwolturą pisał Jeremi Przybora – Prosna.

Oczywiście, lista kaliskich tropów w piosence na tym się nie kończy. Czasem idą one dokładnie śladami Tuwimowskiej egzotyki, jak w napisanym do melodii Skaldów *Wszystko mi mówi, że mnie ktoś pokochał* (oryginalne słowa Wojciecha Młynarskiego) zabawnym utworze *Rasiak song* nieistniejącej już grupy Superpuder:

W Barcelonie Rasiak,
W Tottenhamie Rasiak przez chwilę,
W Juventusie Rasiak,
Real Madryt Rasiak w ataku,
W AC Milan Rasiak,
W Manchesterze Rasiak gola,
Bayern Munchen Rasiak,
W Grześkach Kalisz Rasiak.[9]

Nie wypada mi się zachwycać nad inteligentną przekorą własnego brata, Wojciecha Łuszczykiewicza, ale zderzenie wyliczenia najsilniejszych klubów piłkarskich świata, do których powołują nieoczekiwanie Grzegorza Rasiaka (w Tottenhamie naprawdę przecież grał) z jeszcze bardziej nieoczekiwaną w puencie nazwą kaliskiej żeńskiej drużyny siatkówki – zdaje się nieodparcie zabawne. Innym przykładem piosenki z akcentem kaliskim jest utwór zespołu Poparzeni kawą 3: *Byłaś dla mnie wszystkim*. Lekkość dzieła nie dziwi, wszak autorem tekstu jest Rafał Bryndal (znakomity satyryk, tekstowy twórca sukcesu Atrakcyjnego Kazimierza). Niemniej kaliskie skojarzenie znów opiera się na ekscentryczno-ekstrawaganckiej metodzie przypadkowej – i nieuzasadnionej, bo nie znamy chyba pasztetu kaliskiego – asocjacji:

Lekarstwem na zgagę,
promocją w spożywczym,
tramwajem na Pragę,
napojem odżywczym,
paczką papierosów,
pasztetem kaliskim,

[9] Tekst według [online], www.tekstowo.pl [dostęp: 15.09.2015].

prezentem od losu,
byłaś dla mnie wszystkim![10]

Od „pasztetu kaliskiego" – czymkolwiek miał on być jako inspiracja – znacznie bardzie wolę jednak *Sen o Kaliszu*. Ma w sobie uderzającą prostotę i niezwykłą moc afektowania. Jest jak kibicowski hymn *You'll Never Walk Alone*. W musicalu piosenka ta nie robi takiego wrażenia, ale gdy śpiewa ją 100 tysięcy gardeł fanów Liverpoolu, człowiek mięknie. Próbuję w ten sposób powiedzieć, że *Sen o Kaliszu* bardzo, bardzo mnie wzrusza i nie pozostawia nigdy suchego oka. To jest nasz miejski hymn. Kocham go i jestem wdzięczny twórcy i wykonawczyni. Powinniśmy jak najszybciej uregulować status autorski tej piosenki i zacząć ją promować. Widziałem, jak działa na małą i dużą publiczność. Porywa...

[10] Tekst według [online], http://teksty.org/ [dostęp: 15.09.2015].

Lucyna Marzec
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Motyw niepozorny: narty w literaturze i kulturze polskiej do 1939 r.

Dlaczego narty?

Historycy sportu twierdzą, że narciarstwo jest starsze niż pismo. Ponoć już 4000 lat temu, niemal równocześnie na terenach dzisiejszej Skandynawii, w okolicach Bajkału oraz w syberyjskich Górach Ałtajskich wynaleziono trzy typy nart, zróżnicowane ze względu na odmienne warunki klimatyczne oraz ukształtowanie powierzchni regionów. Świadczą o tym rysunki w jaskiniach oraz odnajdywane co jakiś czas zamrożone prototypy nart – karple oraz różnego typu narty niesymetryczne, podbite skórą albo futrem, narty z rzemieniami czy zapodziane przez prehistorycznego narciarza pojedyncze kije. Najstarsi narciarze świata potrzebowali nart w celach komunikacyjnych, myśliwskich i wojennych. Tak już zostało do XVII wieku, kiedy w Norwegii spostrzeżono, że narty odpowiadają nie tylko podstawowym potrzebom istnienia w górskiej społeczności oraz stanowią niezbędny ekwipunek wojaka, przemierzającego górko-fiordowe tereny, ale mogą służyć przyjemności w szlachetnej rywalizacji. W XVII wieku właśnie datuje się narodziny narciarstwa jako dyscypliny sportowej, towarzyszącej treningom wojskowym.

Międzynarodową sławę narciarstwo zdobyło w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku: wyciągi narciarskie, kolejki górskie, związki narciarzy i zawody narciarskie odbywały się w Skan-

dynawii, szwajcarskich Alpach i włoskich Dolomitach. Z języka norweskiego pochodzą takie słowa, jak: „ski" – międzynarodowe określenie nart z wieloma inwariantami, „slalom" oraz pozostałe wyrazy z tej rodziny. Polska nazwa „narty" wskazuje na inne niż sportowe konotacje poruszania się po śniegu – posiada bogatą i nieoczywistą historię, której początek datuje się na 1564 r. (trzecie wydanie *Kroniki wszystkiego świata* Marcina Bielskiego) i wiąże z burzliwymi stosunkami polsko-rosyjskimi. Wanda Decyk-Zięba, podsumowując dyskusje wokół etymologii „nart", wskazuje, że słowo to jest bądź zakamuflowanym rusycyzmem semantycznym (którego źródłem jest fałszywa dekompozycja starorosyjskiego wyrażenia przyimkowego „na rtach" zmienionego w łacińskich *Zapiskach z Moskowii* Zygmunta Herbersteina – będących źródłem wiedzy dla Bielskiego – na „in artach"), bądź zapożyczeniem z języka rosyjskiego (nie wiadomo jednak czy pośrednim, czy bezpośrednim) albo nawet neologizmem autora *Kroniki polskiej*[1]. Kiedy pod koniec XIX wieku „ski", „łyże", „łyżwy śniegowe", „narty śniegowe", „narty" stały się tematem rozmów adeptów zimowego sportu i rozrywki, funkcjonowały przez jakiś czas jako określenia synonimiczne, a w coraz intensywniej rozwijającym się środowisku polskich taterników, m.in. na łamach „Pamiętnika Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego", dyskutowano nie tylko o znaczeniu nowego sportu dla rozwoju turystyki oraz odkryciu zimowych Tatr, ale także o nazwie dyscypliny – obok znanego nam doskonale „narciarstwa" powstały wówczas inne propozycje, jak na przykład „łyżwica"[2].

Obowiązki narciarza i przechodnie mody

Autorem propozycji „narciarstwo" był Leopold Świerz (1835–1911), filolog klasyczny i nauczyciel gimnazjalny, ceniony za zasługi na rzecz popularyzacji Tatr i wieloaspektową działalność w Towarzystwie Tatrzańskim, w tym dokonania naukowe z zakresu meteorologii i autorstwo *Przewodnika po Tatrach* (1892). Świerz nie praktykował narciar-

[1] Zob.: W. Decyk-Zięba, *Narty w historii języka polskiego*, „Poradnik Językowy" 2013, nr 10, s. 5–21.

[2] Dycyk-Zięba relacjonuje najważniejsze ustalenia dyskusji: w: tejże, *Narty...*, dz. cyt., s. 16–19.

stwa, ale jego apel o inaugurację sztuki narciarskiej w górach uznano za jedno z najważniejszych dokonań wieloletniego sekretarza Towarzystwa[3]. W artykule *Wycieczka do Morskiego Oka zimową porą. O zaprowadzeniu w naszym kraju narciarstwa*[4] z 1892 r. taternik, opisując swą niełatwą przeprawę do jeziora saniami konnymi i pieszo, którą odbył rok wcześniej pod koniec lutego, nakłaniał do alternatywnego sposobu przemierzania Tatr zimą:

> Aby podobne wycieczki zimowe w inny niżeli dotąd praktykowany sposób odbywać, jako też – co ważniejsza – w interesie dobra publicznego niech mi wolno będzie na tem miejscu zwrócić uwagę ziomków na używany z dawna w krajach północnych osobny rodzaj łyżew, zwanych w Norwegii „Ski", a u nas w dawniejszym języki nartami. Zakopane od 3 lat wyrabia się zwolna na zimową stacyę klimatyczną. Otóż goście ci przede wszystkim używając podczas wycieczek zimowych nartów, powinni dać początek do uprawiania w naszym kraju narciarstwa, które już i w innych krajach, odkąd sławny Fridtjof Nansen przebiegł na nartach całą Grenladyę i takową opisał, zaczyna się rozpowszechniać[5].

Kluczowym aspektem wezwania taternika jest uznanie narciarstwa jako praktyki *pro publico bono*: turyści, a zwłaszcza młodzież jeżdżąca na nartach, uprawiająca alpinizm i zaangażowana w aktywność „Sokoła" (Świerz mową ezopową pisze o „sokolnictwie"), dokona „fizycznego odrodzenia narodu", jak możemy się domyślać – uśpionego zarówno przez brak zdrowych odruchów gimnastycznych, jak i zaborcze państwa. Nawet jeśli zachęta Świerza do narciarstwa miała patriotyczne tło, co nie różniło jej od wzmacniających hart ciała i ducha towarzystw gimnastycznych i sportowych, to bez wątpienia narty stały się ogniwem pośrednim między rozwijającą się turystyką górską (w 1874 r. powstało Towarzystwo Tatrzańskie) a polskim alpinizmem (którego założycielskim wyczynem było wejście na Mnicha w 1879 r. Jana Gwalberta Pawlikowskiego wraz z przewodnikiem Maciejem Sieczką), wspomagając tym samym wysiłki polskich taterników.

---

[3] Zob.: J. Chmielowski, *Profesor Leopold Świerz (wspomnienie pozgonne)*, „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego" 1912, t. XXXIII, s.1–10.

[4] L. Świerz, *Wycieczka do Morskiego Oka zimową porą. O zaprowadzeniu w naszym kraju narciarstwa*, „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego" 1892, t. XIII, s. 19–32.

[5] L. Świerz, *Wycieczka do Morskiego Oka…*, dz. cyt., s. 28.

Ton narodowy czy patriotyczny dominuje w opisach doświadczeń pierwszych narciarzy, ale po 1918 roku słabnie i w literaturze jest prawie nieobecny. Podobnie literackie opisy jazdy na nartach trudno całkowicie włączyć w nurt „literatury tatrzańskiej" czy „literatury górskiej", komentowanej przez znawców tematu zazwyczaj w kategoriach ontologicznych i epistemologicznych[6]. Ujmując sprawę żartobliwie: ani Kazimierz Przerwa-Tetmajer, ani Jan Kasprowicz w swoich poetyckich wizjach Tatr nie postawili obok wietrznych turni, smreczysk, samotnej limby i dzikiej róży – narciarza czy narciarki. W żaden sposób bohaterowie ci nie pasowaliby do młodopolskich wewnętrznych pejzaży. Narty musiały jeszcze trochę poczekać, zanim z nowinki sportowo-turystycznej stały się tematem dla literatury, która w II Rzeczypospolitej zyskała – w pewnej części – niepodległość od „narodowych obowiązków", a narty przyjęła do wszystkich swych obiegów jako temat współczesny, modny, popularny, wyrażający doświadczenie codzienności i niesamowitości mknących samotnie na śniegu czy przewracających się w miłosnym uścisku na stoku nowocześników. Modę na narty zarejestrowała zarówno czuła na przemiany codzienności poezja, jak i literatura popularna, a doświadczenie transgresyjnego przejścia bądź stopienia się ze światem było, nawet jeśli mniej powszechne, to charakterystyczne dla nowoczesnej podmiotowości i znalazło swoje miejsce w literaturze.

Kategoria mody ma w przypadku narciarstwa jako nowej dziedziny sportu i motywu literackiego znaczenie niewątpliwe, choć ambiwalentne. Jej wpływ na popularyzację sportu w okresie trudnych początków polskiego narciarstwa – nie bez ironii – uwypuklił pionier tej dyscypliny, Stanisław Barabasz, malarz i architekt, znawca i propagator „stylu podhalańskiego" w architekturze i zdobnictwie, którego przyjazd – z nartami własnej konstrukcji i wykonania – do Zakopanego w 1894 r. jest jednym z symbolicznych aktów inauguracji narciarstwa sportowego w Polsce:

> natrafiałem u sportowców na dziwny upór, lub zupełną obojętność. „U nas to się nie przyjmie, nie ma zupełnie zastosowania, brak odpowiedniego śniegu; rower to zupełnie co innego, na nim można jeździć tak szybko, jak

[6] Zob. liczne omówienia tematu i antologie Jacka Kolbuszewskiego, m.in.: *Strofy o górach: antologia*, oprac. J. Kolbuszewski, Kraków 1981, tegoż, *Tatry w literaturze polskiej (1888–1939)*, Kraków 1982 oraz publikacje w tematycznym periodyku „Góry, Literatura, Kultura" Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego.

koleją". Tak, ale rowerem nie wszędzie, a w zimie nie zawsze można jeździć! Rowery były wtedy w modzie i odgrywały wielką rolę, tak jak dzisiaj aeroplany. Automobilów wtedy jeszcze nie było. […] rzecz nie była wtedy jeszcze modna, a u nas moda jest wszechwładną panią. Woleli jeździć na rowerze w kurzu gościńca w modnym kostiumie, a w zimie kręcić się w kółko na ślizgawce, przy muzyce, pod okiem pięknych pań. Co kto lubi – mnie, pomimo iż byłem namiętnym łyżwiarzem, rwało na ośnieżone pola i pagórki pod kopcem Kościuszki. Byłem tam samotny[7].

Wspomnienia narciarza ukazały się w 1914 r. nakładem Sekcji Narciarskiej Towarzystwa Tatrzańskiego, a dotyczą ostatniej dekady XIX wieku i początku wieku XX, kiedy narciarstwo zaczęło być popularne (modne) i jednocześnie, według Barabasza, zdążyło obniżyć morale adeptów sportu: „Drużyna idzie poważnie, bez uśmiechu na twarzy, nawet z ponurym wejrzeniem, idą jak konspiratorzy, lub wylosowani z bombą w zanadrzu na dokonanie zamachu"[8]. Trudno zweryfikować osąd Barabasza, można jednak podejrzewać, że nie wynika on jedynie z bezstronnej obserwacji, ale ukrywa rozgoryczenie pioniera narciarstwa, którego wysiłki popularyzatorskie zostały odrzucone, a potem, gdy sport ten stał się tak modny jak inne wynalazki przyspieszające tempo życia i przyprawiające o dreszcz emocji – rower, kolej, samolot, samochód – zapomniane. Niewątpliwie charakteryzowanie młodszej generacji narciarzy jako zamachowców, z perspektywy czasu i w zestawieniu z innymi opisami, nie brzmi życzliwie. Prawdopodobnie zawiniła właśnie moda na narciarstwo, pojmowana przez Barabasza jako zjawisko negatywne, przez masowość i powszechność pozbawione istotnych „właściwości". Dawniej – czyli kilkanaście lat wcześniej – narciarskie wycieczki niewielkiej grupy entuzjastów sportu, rekrutowanych przez Barabasza z zakopiańskiego i krakowskiego „Sokoła", miały charakter pionierskich wypraw w nienaruszoną ludzkimi śladami zimową przyrodę Tatr oraz wspólnej zabawy:

Bawiliśmy się zawsze doskonale, bez troski, jak dzieci: kłopoty, interesa pozostawiało się w domu – pogoda, słońce, wspaniałe widoki, przytem wzmożony ruch na świeżym powietrzu, podniecały, każdorazowy upadek którego z nas, zwykle bardzo zabawny, przyjmowany był salwą śmiechu.

[7] S. Barabasz, *Wspomnienia narciarza*, Zakopane 1914, s. 13–14.
[8] Tamże, s. 18.

> Bo widok zjeżdżającego z góry i nagle ginącego w tumanie śnieżnym narciarza, wynurzające się z tej mąki długie nogi, ręce, twarz ze zdziwioną miną, mogły rozśmieszyć każdego, nienawykłego do tych sytuacji; szukanie kija gdzieś zakopanego w śniegu, bez którego wstać prawie niepodobna było przy ówczesnej więźbie – wszystko to robiło wrażenie poturbowanego i konającego komara[9].

Ze wspomnień Barabasza wynika, że jazda na nartach była doświadczeniem elitarnej wspólnoty miłośników śniegu, ruchu i gór, których górale nazywali „spuscocami" od spuszczania się z góry. Jazda na nartach przynosiła spuszczaczom radość i rozprężenie, a przy tym hartowała ciało i ducha. Generał Mariusz Zaruski, sekretarz Zakopiańskiego Oddziału Narciarzy Towarzystwa Tatrzańskiego, którego prezesem był Barabasz, z okazji trzydziestego jubileuszu organizacji, która potem przemianowana została na Sekcję Narciarską PTT, opisał szczegółowiej *idée fixe* pionierów polskiego narciarstwa:

> Przede wszystkim idea. Dążenie nasze kierowało się wzwyż: na szklane nieznane szczyty, z których zwisały śnieżne nawisy […], gdzie w żlebach czaiły się groźne lawiny a złe kurniawami po pustkowiach wodziło. […] Dla mnie osobiście Tatry zimowe i ciężkie wyprawy narciarskie były przede wszystkim szkołą charakterów, remedium na zastraszające cherlactwo duchowe i fizyczne, gorliwie pielęgnowane przez polityczne ustroje państw zaborczych[…]. Przez pokonywanie trudów i niebezpieczeństw w długich wyprawach tatrzańskich chciałem kroplę tężyzny angielskiej zaszczepić naszej młodzieży. […] Stąd, z biegiem czasu, wynikła długa walka ideowa z „Tatrzańskim Tow.[arzystwem] Narciarzy", założonym przez niestrudzonego inż.[yniera] Aleksandra Bobkowskiego (dzisiejszego wiceministra), które setki, jeżeli nie tysiące narciarzy zatrzymało na Kalatówkach, a w dalszej konsekwencji wyprowadziło ich na trasy zawodnicze i na Wierch Kasprowy. Walka na razie skończyła się moją przegraną[10].

Jeśli Barabasz wspominał z nostalgią niezobowiązującą atmosferę wypraw narciarzy, to być może miał na myśli także niezawodniczy tryb rekreacji, tracący na znaczeniu wraz z popularyzacją sportu (skoków narciarskich i wyścigów) w Dwudziestoleciu międzywojennym. Z relacji

---

[9] Tamże, s. 17.

[10] M. Zaruski, *Słowo wstępne*, w: *Pamiętnik Jubileuszu Trzydziestolecia Sekcji Narciarskiej Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego przy Oddziale Zakopiańskim P.T.T*, Zakopane 1937, s. 4–5.

Zaruskiego wynika, że sportową rywalizację uważał za niszczącą i obniżającą status narciarstwa. Podobnie jak Barabasz, podkreślał wspólne alpinizmowi i narciarstwu zetknięcie z „pionowym światem", by posłużyć się z terminem Marka Pacukiewicza, badacza egzystencjalnych znaczeń wysiłków alpinistów[11], a więc wymiarem poznania, doświadczenia (najczęściej przekroczenia) granic podmiotu i rzeczywistości, a także etosem narciarza – który nie współzawodniczy, ale współtworzy grupę przyjaciół, mających wspólne cele praktyczne (dotarcie na szczyt, szkolenie techniki) oraz ideowe („szkoła charakterów" w patriotycznym duchu).

Zrezygnowany ton Zaruskiego, który w 1937 roku przyznał się do porażki w ideowej walce o znaczenie narciarstwa, miał swoje podstawy. Narciarstwo po odzyskaniu niepodległości było przede wszystkim jedną z najpopularniejszych dziedzin sportu zimowego (w roku 1919 powstał Polski Związek Narciarstwa, w 1920 odbyły się pierwsze mistrzostwa Polski, a w latach 1926–46 – Międzynarodowe Mistrzostwa Polski) oraz gałęzią popularnej turystyki i masowej rozrywki. O jej skali i modzie na narty (która miewała też charakter snobistyczny) najwyraźniej świadczy fakt, że w latach trzydziestych Polskie Koleje Państwowe wprowadziły regularne zimowe pociągi rajdowe, nazywane „Narty – dancing – brydż", które za 200 złotych przeprowadzały narciarzy przez 1200 kilometrów polskich gór, zapewniając zintensyfikowaną rozrywkę nocą w wagonach restauracyjnych, dancingowych czy brydżowych, podczas gdy za dnia podróżni szusowali na kolejnych stokach – przystankach w podróży[12]. Poza tym narty oraz cała narciarska infrastruktura, od wyciągów i kolejek po strój i *savoir-vivre* na stoku, była rokrocznie zimowym tematem każdego czasopisma społecznego i kulturalnego oraz – co najciekawsze – literatury.

Sezonowi optymiści

Na fali masowej mody na sport i zdrowy styl życia, rekreację w górach, ale też odsłaniające łydki spódnice, powstała krótka powieść popularna Kazimiery Alberti *Tatry, narty, miłość* (1928), której lektura wy-

---

[11] M. Pacukiewicz, *Grań kultury. Transgresje alpinizmu*, Kraków 2012.

[12] Zob.: M. Łozińska, J. Łoziński, *Narty – dancing – brydż w kurortach Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2010.

wołałaby niewątpliwie zmieszanie Barabasza i Zaruskiego. Konfrontuje ona deklaracje filozoficzne nowoczesnego narciarza „młodszej generacji", a więc sportowca, z jego życiową praktyką i jednocześnie sprzeniewierza się wszelkim wizjom uwznioślającym alpinizm oraz nadającym górskim wyczynom metafizycznego rytu, stawiając w centrum relacje międzyludzkie, a zwłaszcza miłość w jej cielesnym i codziennym wymiarze.

Powieść otwiera scena rozgrywająca się na zawodach w skokach narciarskich. Przyjezdna z Warszawy, Zosia, obserwuje znajomego Franciszka Jaracza, który szykuje się do skoku. Po raz pierwszy widzi go w innym kontekście niż warszawskie salony i kawiarnie, w których wydawał jej się nieatrakcyjnym nudziarzem – jemu zaś zależy, aby wygrać zawody i zaimponować kobiecie. Opis jego wyczynów wyraża narratorski zachwyt nad tężyzną Jaracza. Rozbudowany równoważnik zdania, poprzecinanego myślnikami i wartościującym wyliczeniem jakości skoku i skoczka, wywołuje efekt dynamiczności i prędkości:

> Nad masą falujących, zaciekawionych głów – w górze – zawisa ciemnogranatowa sylweta. Znów jedna krótka chwila – biały, roztrzęsiony obłok śniegu – rozwiany pióropusz białego pyłu – i szalony skok – szeroko, triumfalnie rozpostarte ręce, – nieomylne, śmiałe – przez szaleńczy moment, przez dwa momenty – zawiśnięcie w powietrzu, – sprężenie posłusznych, niezawodnych, wypróbowanych sił, – napięcie zimnej, opanowanej woli, – prąd, – parę haustów mroźnego powietrza i potem szybki, równy spad po ubitym śniegu. Na dole zachwyt, okrzyki, burza długo niemilknących oklasków[13].

Migawkowo, niemal sekunda po sekundzie, ruch po ruchu, zostaje zrekonstruowany skok narciarski, niby śledzony spostrzegawczą i dokładnie rejestrującą każdy gest kamerą, która zmienia perspektywę (z punktu widzenia publiczności na punkt widzenia Jaracza) i plan (z dalekiego na bliski).

Jaracz wygrywa zawody i tłumaczy zaintrygowanej Zosi, czym jest skok na nartach:

> – Nie, proszę pani, to nie ambicyjka, jak pani to nazwała. Najpierw sam skok – to tylko wielka radość, wypływająca z poczucia sił, umiejętnie w danej chwili pokierowanych i wykorzystanych. Gdyby pani wiedziała! – to taki moment upicia się prądem zimnego powietrza, to duma, rozpierająca

[13] K. Alberti, *Tatry, narty, miłość*, Warszawa 1928, s. 8.

swobodne piersi, że nagle w jakimś określonym dniu, w jakiejś z góry umówionej godzinie, można znaleźć się nad głowami ludzi, przyzwyczajonych do szerokich, wygodnie brukowanych ulic. To taka chwila najwyższego napięcia energii, nieposkromionej radości życia, to pewność posłuszeństwa mądrze wyćwiczonych sił w ostatecznym momencie skoku, to upicie się młodością, własną mocą, uporem[14].

Skok narciarski jest tryumfem wysportowanego, zdrowego ciała nad gnuśnymi mieszczanami, wynikiem ambicji, pracy nad sobą i silnej woli. Narciarz, taternik, miłośnik gór to według Jaracza nowy typ człowieka:

– W górach, proszę pani – nie można być innym człowiekiem, jak tylko... niebieskim optymistą.

– Dlaczego, aż niebieskim? To jakiś zupełnie nowy rodzaj ludzi.

– Tak, mocny i dziki – śmieje się Jaracz – bez spleenów i różnych innych mniej lub więcej urojonych smuteczków, maleńkich trosk i udręczeń. Gdy jest taki dzień złoty i biały jak dzisiaj, albo gdy hula taki żywiołowy, wolny, niespętany wiatr jak wczoraj – nie umiem się smucić. Czuję w sobie tyle niezależnych sił, tyle swobody, tyle nieokrzesanej, pierwotnej, prostackiej radości życia, że gdyby pani wyrafinowana, wielkomiejska kultura mogła to „zobaczyć" – z całą pewnością, cofnęłaby się przede mną zgorszona. W Warszawie dusiłem się w waszych ciasnych zakurzonych salonach, a będzie się pani serdecznie zaśmiewać, kiedy powiem, że nigdy nie byłem zagranicą i że mnie żaden Paryż ani Londyn nie nęci[15].

Niebieski optymista ma wiele wspólnego z nadczłowiekiem Fryderyka Nietzschego, a nazwisko bohatera wydaje się w kontekście jego wypowiedzi znaczące. Jaracz to ten, który ma w sobie moc ognia, ten, w którym się jarzy wola mocy. Niebieski optymista przeciwstawia pierwotną, animalną wolę życia wydelikaconemu i pełnemu resentymentu mieszczaństwu, wobec którego dystansuje się przestrzennie – poprzez skok w wysokich górach – i mentalnie, potęgując poczucie wolności i wywyższając się w rozmowie. Jednak energia Jaracza, źle ulokowana (bo w stronę kobiety, która nie odwzajemnia jego uczuć), zostaje rozproszona, a starania mężczyzny zniweczone – traci tężyznę fizyczną i, spacyfikowany jako sportowiec oraz kochanek, wyjeżdża do Danii, by spędzić resztę życia z odtrąconą, mniej atrakcyjną niż Zosia, Norweżką--

[14] Tamże, s. 11–12.
[15] Tamże, s. 33–34.

-taterniczką i ich wspólnym dzieckiem. Jego klęska nie jest bynajmniej jedyną w powieści – każdy z czworga bohaterów decyduje się na życie na nizinach albo w miastach, zdradzając narty z zaduchem salonów. Narrator nie ocenia swoich postaci, wydobywa raczej wieloznaczność „sezonowego" charakteru narciarstwa, bliskiego doświadczeniu namiętności – intensywnej i przyprawiającej o szybsze bicie serca, ale kończącej się wraz ze stopnieniem śniegu na stokach. Za metaforę współtworzącą powieść można by uznać „miłość jako sezonowe zawody sportowe", zawsze pozostawiające przegranych, poturbowanych i tych, którzy muszą zrezygnować z kariery, mimo wcześniejszych triumfów i wiary w swoje siły.

Miłość jeździ na nartach

Wizja wygnania młodopolskich spleenów i smutków z Zakopanego za pomocą ruchu na świeżym powietrzu była popularna w Dwudziestoleciu międzywojennym. Magdalena Samozwaniec po latach wspominała, jakoby „snobizm narciarski wyrugował kompletnie tragiczny snobizm na choroby płucne. Zapanowała moda na krzepę"[16]. Moda na krzepę przeniknęła do powieści kryminalnej – siostry Beylinówny, Karolina i Stefania, ukrywające się pod kilkoma pseudonimami, w swoich utworach nie raz zawoziły protagonistów pociągiem na narty. Na stoku można było się i przewrócić, i poddać czyjejś opiece, i pomóc, jak pisała w impresjonistycznym szkicu niejaka Hanka Kłosińska: „Sanna w słońcu należy do najpiękniejszych przygód, ale sankami jeździ tylko starsza gwardia. Reszta, a reszta to właśnie wszystko (bo cóż warte życie bez reszty?) jeździ na nartach. I miłość jeździ na nartach"[17]. Narciarska sceneria romansowa pozwalała na dynamiczną akcję oraz kondensację zdarzeń i emocji bohaterów, także lirycznych, jak w *Zjeździe z Cyrhli*, wiernym narciarskim wątkom Kazimiery Alberti, którego podmiot liryczny wyznaje: „Z burzą krwi wrzącej w zadziwionych sercach – / Kochamy świetność i szał nocnych jazd"[18]. Nieszablonowe – lecz ocenione

[16] M. Samozwaniec, *Maria i Magdalena*, Kraków 1989, s. 102.

[17] H. Kłosińska, *Romans na nartach*, „Ilustrowany Kurier Codzienny" 1933, 17 lutego, s. 3.

[18] K. Alberti, *Zjazd z Cyrhli*, w: tejże, *Bunt lawin*, Warszawa 1927.

przez narratorską zbiorowość mieszkańców szwajcarskiego sanatorium jako „niesmaczna mieszanina romantyczności i sztubactwa" – śnieżne wyznanie miłości w formie wyrysowanego nartami imienia patronki jednej z bohaterek, pani de Carfort, pojawia się w *Choucas. Powieści internacjonalnej* Zofii Nałkowskiej (1928):

> Nic tu nie było prócz ciszy, głuszy i dzikości. Nad jakąś gołą pochyłością, objętą wałem lasów, krążyło parę szuk, cicho skwirząc. Patrzyliśmy z góry, bo coś nas jednak zastanowiło. Nie tknięty gdzie indziej śnieg był na tej odludnej polanie porysowany niebiesko – najwyraźniej przez ślady *ski*, ale zupełnie inaczej niż na zwykłych torach narciarskich. Tak, było tam coś na tym białym płacie wśród lasów – jakby narysowane[19].

Młodzieńcze i publiczne wyznanie równie „uczniowskiej" miłości starzejącego się mężczyzny nie przystawało do kontemplacyjnej atmosfery kurortu sanatoryjnego, który zgromadził pod swoim dachem osoby cierpiące na dolegliwości fizyczne i noszące głębokie rany psychiczne po doświadczeniu wielkiej wojny. Zarazem jednak wydobywało z nieistnienia równoległy, choć odległy bohaterom świat beztroskiej zabawy na śniegu i wskazywało na odświeżające znaczenie miłości.

Transgresje

Groteskowe, niejednoznaczne połączenie modnej „miłości na nartach" z typowym zestawieniem dziwności natury i chylącej się ku upadkowi kultury realizuje Stanisław Ignacy Witkiewicz, znajomy Kazimiery Alberti i jej męża, Stanisława, których odwiedzał w ich willi w Białej Krakowskiej podczas pisania *Pożegnania jesieni* (1927), by czytać im głośno powieść i portretować koleżankę po piórze. Atanazemu Bazakbalowi sama myśl o zimowym krajobrazie górskim rozpędzała dekadencki *spleen*, metafizyczny niepokój i poczucie rozszarpującej grozy, zakłócanej seksualnym odurzeniem:

> Słońce przygrzewało przez mgłę rozchodzącą się powoli i z gzymsów, i z czarnych drzew zaczęły spadać mokrzejące czapki puchów, rozpłaskujące się w błocie trotuarów. Atanazy przeniósł się wyobraźnią w góry. Jak-

[19] Z. Nałkowska, *Choucas. Powieść internacjonalna*, Warszawa 1980, s. 43.

> że tam musiało być cudownie: olbrzymie, lśniące płaszczyzny, granatowe niebo, narty i mroźny pęd i nieopisany urok małej restauracyjki u podnóża gór, w której po całym dniu wśród śniegów piło się herbatę z czerwonym winem[20].

Marzenie na jawie o „użyciu zimy górskiej w Zarytem", mającej pocieszyć po wyrzeczeniu się demonicznej Heli Bertz, jest jednak dwuznacznie podporządkowane metaforze zimowego sportu: Atanazego wybija zeń widok kosztującego kokainy Łohyskiego, który nazywa biały proszek „śniegiem", a sympatia do kolegi każe mu myśleć: „Jadę w dół coraz bardziej", a narrator komentuje: „Jakieś nieokreślone niebezpieczeństwo mignęło tuż, tuż, koło niego – pochyłość nieznaczna a kusząca"[21]. Zjazd na nartach (na kokainowym śniegu) wiąże się z niebezpieczeństwem upadku (moralnego), ale też przyjemnością podjęcia ryzyka (zejścia na złą drogę, zejścia ze szlaku) oraz zapowiedzią transgresji, przekroczenia siebie i swych możliwości.

Witkacy jeszcze jaskrawiej zastawia wizje pozornie „uspokajających" zimowych krajobrazów z niepokojem, szarpiącym od wewnątrz narciarzy w późniejszych partiach powieści. W „erotycznej" scenie Atanazego i Heli na górskim stoku hiperbolizujące zapewnienia narratora, że „[r] uch w mroźnym powietrzu wśród wspaniałych lśniących śniegów pochłonął na razie całe zło ich umęczonych dusz"[22] albo: „[o]gólny nastrój wszystkich był bydlęcy, daleki od przepojonego metafizyczną dziwnością prawdziwej zimy"[23] zostają przełamane:

> Przez chwilę Atanazy z Helą zostali na przełęczy sam na sam. Hela, wpatrzona roztrzeszczonymi oczami przed siebie, w kierunku południowych gór, zdawała się wchłaniać w siebie wszechświat cały w bydlęcym zapamiętaniu. Straszliwe nienasycenie objęło jej głowę prawie dotykalnymi mackami. Atanazy zapatrzył się na jej drapieżny profil owiany ryżymi włosami, targającymi się w wichrze. Była dla niego w tej chwili widomym symbolem całego sensu istnienia. Gdyby nagle znikła i on chyba znikłby z nią razem[24].

---

[20] S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, Warszawa 2001, s.160.
[21] Tamże, s. 161.
[22] Tamże, s. 270.
[23] Tamże, s. 275.
[24] Tamże, s. 276.

Właśnie na transgresyjnej przełęczy rodzi się w Atanazym pragnienie ucieczki z Helą „na drugą stronę gór”, w egzotyczne, dalekie od codzienności miejsce. Hela natomiast przewraca się potem tak, by Atanazy ujrzał ją „leżącą głową na dół wśród nagich piergów pod ścianą” i pomagał jej wydostać zwichniętą nogę z buta: „I nagle, patrząc na zamknięte oczy Heli i jej wykrzywione jakby w rozkoszy usta dzikim wzrokiem, wpakował sobie tę nogę między swoje nogi. [...] Słońce prażyło i świat roztapiał się w mgle, w blasku, gorącu i diabelskiej rozkoszy”[25]. Witkacy prześmiewa sentymentalny język „narciarskich romansów”, zarazem poważnie traktując „graniczny”, zachwycający i zatrważający jednocześnie zimowy krajobraz górski, niebezpieczny i podniecający dla narciarzy.

Na wesoło

Narciarstwo bywało tematem znacznie lżejszych humoresek. Czule rejestrujący społeczną atmosferę swoich czasów Julian Tuwim i Antoni Słonimski w primaaprilisowym „Kurierze Polskim” z 1925 roku podali następującą informację z „Kroniki Sądowej”:

> Czy zawodowy narciarz ma prawo dodawać sobie „ski” do nazwiska? Zasadniczą tę i dla rozwoju naszego życia sportowego tak ważną kwestię rozpatrywać będzie na wokandzie tegorocznej sąd w Nowym Sączu. Narty, jak wiadomo, pochodzą z Norwegii, gdzie ludność tubylcza woła na te łyżwy śniegowe „ski”. Z tej zasady wychodząc, znany sportsmen Róbcuś podpisywał weksle swoje nazwiskiem Róbcuski, za co go też pociągnięto do odpowiedzialności. Świat sportowy ogromnie się interesuje tą sprawą[26].

Kilka lat później Rafał Malczewski, syn znanego malarza, miłośnik gór, taternik i krajobrazista, wzorując się prawdopodobnie na *Pamiętniku nerwowca* Tuwima, w utworze *Z pamiętnika początkującego narciarza* (1928) stworzył portret pomylonego neofity zimowego sportu, wyśmiewając nieprzygotowanie fizyczne przy wyolbrzymionym *ego* bohatera:

> 29 grudnia. Narciarstwo to cudowny sport. Boli mnie wszystko od a do z. Kierownik kursu (nawiasem mówiąc, genialny chłop), pokazał nam, jak na-

[25] Tamże, s. 278.

[26] J. Tuwim, A. Słonimski, *W oparach absurdu*, Warszawa 2008, s. 104.

leży chodzić na nartach. Jestem przekonany, iż ten sport wynalazł sam Torquemada a nie żaden Norweg. Obiad jem w łóżku, leżąc na wznak – karmi mnie pokojówka, ponieważ żona na dancingu u Karpowicza. Jak to dobrze, że dzisiaj klops – nic twardszego bym nie przegryzł. Pół dnia włóczyłem się na twarzy po śniegu, używając szczęki za przedni hamulec[27].

W kręgu przyjaciół

Hymn pochwalający wigor ciała i hart ducha narciarzy na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych w tomie *Śpiewy o Rzeczypospolitej* (1929/1932) wyśpiewał początkujący awangardzista i aktywny narciarz z podkrakowskiej Naprawy, Jalu Kurek, wiążąc ze sobą sport, przyjaźń i patriotyczny zachwyt nad ojczyzną:

Ta śmigła Muza jest naszą Muzą, przyjacielu.
Przypięte mamy do stóp narty i stoimy w śniegu.
Kocham ziemię szeroką od Tatr aż do Helu,
ale więcej mi mówi nogi drżącej niespokojny przegub.

Ramiona wyrzuć, rozpręż, krew i wiatr w nie wlej,
napnij kolana, rozprostuj je biegiem!
Wbić chciałbym w twoje narty możliwość nowych drgnień
i skuć je wolą jak śniegiem.

Wystrzel ku mnie poziomem, elastyczną kulą,
odpowiem ci przestrzenią jak uściskiem ręki.
Wielkie obszary bieli, które się w dal tulą,
tęsknią do naszych kroków, długich i cienkich.

Jeszcze tylko wpiąć w poziom wolę naszych nóg,
a potem nóg nożyce wciąć w śniegu aksamit
i popłynąć w dwulinii, w dwulinii nowych dróg,
dróg, które drążymy sami![28]

Podmiot liryczny *Pochwały nart* rozpiera niewyczerpywalna energia, którą pragnie podzielić się z przyjacielem i która daje mu poczucie, że

---

[27] R. Malczewski, *Z pamiętnika początkującego narciarza (humoreska)*, w: tegoż, *Narkotyk gór. Nowele tatrzańskie*, Warszawa 2000, s. 122.
[28] J. Kurek, *Pochwała nart*, w: tegoż, *Pisma wybrane. Poezje*, Kraków 1980, s. 43.

jest panem tego świata. Związek z zimową przyrodą ma charakter seksualny: przecinanie śnieżnobiałych stoków jest jak branie w posiadanie dziewiczej i poskromionej natury, a obrazy poetyckie przypominają raczej wywód Franciszka Jaracza niż wspomnienia Stanisława Barabasza. Narciarstwo nie przynosi beztroskiej, dziecięcej radości, ale stanowi okazję do wyrażenia wiary w swoją siłę, moc i wolę, zdolną do inwazji, jeśli nie agresji („nóg nożyce"). Jazda na nartach wzmacnia poczucie potęgi, na którą składa się sprawność fizyczna oraz wola działania.

Z wizją Kurka kontrastuje wyznanie narciarza we wczesnym liryku Krzysztofa Kamila Baczyńskiego *Narty*:

> Pozłotą słońca oślepiona,
> pozłotą słońca śnieżno gładka
> płaszczyzna wielka w szybkich spadkach
> bujała nas na swych ramionach.
> I bezszelestny puch, pył biały
> pod słońce sypał się w przestrzeni.
> Świst się stopylnie w krople zmienił
> w płatkach od słońca rozgorzałych.
> A pieśnią nam huczały w głowie
> zaparty dech i pęd bezsłowie,
> i wiatru śmiech,
> a w piersi parła głąb otchłani
> przepastnej; znad gór białej grani
> nawisłych strzech[29].

Wspólnota doświadczeń zbiorowego podmiotu lirycznego łączy się z opisem harmonijnego związku narciarzy z krajobrazem śnieżnego stoku. Jeśli u Kurka przyroda jest jak kochanka, którą można wziąć siłą, to w utworze Baczyńskiego zimowa natura przypomina matkę, ogromną, ale przychylną narciarzom, tulącą ich i kołyszącą (niczym niemowlę). Jazda na nartach, tak jak u Kurka, przynosi rozkosz, ale innego typu – Baczyński tworzy wizję przyjemności zatonięcia, rozproszenia się pędzących narciarzy w wszechobecnym śniegu i słońcu. Ta przyjemność posiada jednak swoją niebezpieczną granicę: przepastną otchłań, czyli zagrożenie wypadkiem, śmiercią w górskim urwisku.

---

[29] K. K. Baczyński, *Narty*, w: tegoż, *Utwory zebrane*, t. 2, oprac. A. Kmita-Piołunowa, K. Wyka, Kraków 1994, s. 447.

Wspólna obydwu poetom perspektywa przyjaźni narciarzy wydaje się częstym motywem Dwudziestolecia. Jerzy Mieczysław Rytard zdaje się twierdzić, że właśnie przyjaźń i zadzierzganie nowych znajomości stanowi o wartości narciarstwa. W jednym ze swych zimowych reportaży-felietonów pisze:

> Nadchodzi zima z zapachem mrozu i smarów narciarskich i oto nie wiadomo dlaczego kilku ludzi zżywa się ze sobą na parę miesięcy i pędzi, gna razem przez fosforyzujące śniegi w podejściach mozolnych i zjazdach oszałamiających ku dziwnemu celowi wrażeń, przeżyć i emocji. Ileż dni pełnych przygód, drobiażdżków i wspomnień komponuje się w ciągu każdej zimy![30].

Reportaż Rytarda przenika euforia, istny szał narciarstwa, bezinteresownego fizycznego wysiłku, ruchu na świeżym powietrzu, radości obcowania z przyrodą oraz ludźmi: przyjaciółmi ze stoków i przypadkowo spotkanymi narciarzami. A miał Rytard co wspominać z zimy 1928 roku, ponieważ udało mu się sfotografować Witkacego:

> jesteśmy już u wrót boskiej knajpki narciarskiej, a tu nagle z głębi u naszych stóp wynurza się we własnej osobie St.[anisław] Ign.[acy] Witkiewicz, zagadkowy autor *Pożegnania jesieni*, w swoim fantastycznym berecie, tak dobrze wszystkim znanym, jak Tatry długie i szerokie. […] Przed łakomem okiem aparatu fotograficznego wyczynia nam Witkacy wspaniałą scenkę groźnego zjazdu narciarskiego. […] Czyż może być większa rozkosz? Być uwiecznionym na zawsze na tle takiego pejzażu, w ósmem niebie narciarskim, którem jest w słoneczny zimowy dzień staroświecka Gubałówka. I jeszcze gdy się ma w dodatku perspektywę takich słodyczy niewysłowionych, jak zjazd z Sobiekowej![31].

Rytard, zasłużony literat tatrzański, nie szczędzi epitetów, by wyrazić swój zachwyt sportem i docenić wysiłki grupy przyjaciół i spotkanych po drodze narciarzy, których fotografuje w celu uwiecznienia przeżywanej rozkoszy:

> Gdzieś daleko z poza białych habitów smreków wypłynął kołyszący się cień i sunie ku nam, znikając za gromadami smrekowych mnichów, rozpartych milcząco na tle nieba.

[30] J. M. Rytard, *Ósme niebo narciarskie*, „Świat" 1928, 7 stycznia, s. 24.

[31] Tamże, s. 25.

Widnokrąg cały płonie odblaskiem śniegu i słońca.
Szeleszczący cień zbliża się.
Coś znajomego w ruchach.
Wyciągam aparat z plecaka, sztywniejącemi rękami wykonywuję kilka błyskawicznych zabiegów fotograficznych.
Już jedzie! Patrzę w wizjer. Już mija białą piramidę smreka. Trzasnęła migawka. Teraz dopiero gonię wzrokiem za tym cieniem.
Poznaję. To przemknął „duch" narciarskiej mistrzyni Polski, Francji i Austrji!
Pani Loteczkowa wionęła przed nami w posuwistym locie treningowym.
Trenuje!
Czy może być wspanialszy trening?[32]

Trudno odpowiedzieć przecząco na pytanie Rytarda, którego unaoczniająca narracja zapowiada pulsacyjny rytm późniejszych komentarzy sportowych na żywo i jednocześnie bliska jest tokowi narracji powieści Kazimiery Alberti. Prędkie tempo zjazdu Janiny Loteczkowej, słynnej motorzystki, lotniczki oraz kilkakrotnej mistrzyni w narciarstwie biegowym sprawia, że jawi się ona jako „cień" i „duch". Ruch dematerializuje narciarkę, można ją pomylić z optycznym mirażem, przywidzeniem. Powolny wzrok Rytarda nie jest w stanie uchwycić pędzącej Loteczkowej, dokona tego udoskonalona proteza oczu, aparat fotograficzny.

W przeciwieństwie do wyznań lirycznych narciarzy w utworach Kurka i Baczyńskiego narracja Rytarda łączy dwie perspektywy – narciarza i obserwatora narciarskich wyczynów. Sunący po śniegu miłośnicy sportu bywają obrazowani tylko z perspektywy zdystansowanego obserwatora, jak na przykład w *Krokusach* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (z tomu *Śpiąca załoga*, 1931):

Narciarze, roztęczeni jak falanga duchów,
Zjechawszy z gór w dolinę, stanęli bez ruchu.
Na śniegi cień rzucając,
W stroju lekkim, kusym,
Patrzą ku słońcu, piękni – – –
A to są krokusy[33].

[32] Tamże.
[33] M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Krokusy*, w: tejże, *Poezje*, t.1, oprac. M. Wiśniewska, Warszawa 1974, s. 391.

„Ja" liryczne ogląda zjeżdżających narciarzy z oddali i ze znacznej wysokości. Poruszający się narciarze, podobnie jak u Rytarda, przywodzą na myśl duchy, których pęd i eteryczna substancja rozszczepia światło, tworząc barwną tęczę. Narciarze w spoczynku, nieruchomo wpatrzeni w słońce z daleka przypominają wczesnowiosenne krokusy, ukazujące kolorowe płatki w śniegu. Są piękni i patrzenie na ich zjazd oraz spoczynek przynosi estetyczną, wzrokową przyjemność. Lilka Kossak w przeciwieństwie do siostry, Magdaleny Samozwaniec, sama na nartach nie jeździła, nawet za czasów małżeństwa z Janem Gwalbertem Pawlikowskim, synem znanego taternika. Podobnie podmiot jej utworu nie uczestniczy w aktywnościach narciarzy, dystansuje się wobec nich i nie bierze udziału w dyskusjach nad filozoficznym znaczeniem nart w życiu narodu, przemijalności sezonowej mody na narty, transgresyjnie niebezpiecznego czy tylko rozkosznie przyjemnego doświadczenia zjazdu „z gór w dolinę". Neutralność *Krokusów* wobec tych zagadnień nie oznacza jednak obojętności wobec samych narciarzy, którzy wydają się zjawiskiem samym w sobie niezwykłym i niesamowitym czy wręcz „nie z tego świata" (roztęczone duchy), ale i naturalnym (krokusy) i dlatego nie potrzebują żadnego innego, dodatkowego wyjaśnienia swojej aktywności. Narciarze są – by być narciarzami i by można się było nimi zachwycać. W Dwudziestoleciu nie powstał chyba drugi utwór, tak estetyzujący narciarstwo i obojętny wobec społecznych i filozoficznych znaczeń sportu.

Summary

The book “Twórczość niepozorna. Szkice o literaturze” [Iconspicuous Writing. Sketches About Literature] is a collection of articles concerning works of both female and male writers often omitted in the history of literature and topics or problems usually seen as minor. The term “niepozorny” [inconspicuous] used in the title was coined by Jerzy Strzelczyk. It may be successfully used not only in the context of functional writing which is far from being regarded as art but also in reference to several fields of modern literature (not necessarily women’s writing only). In the first article “Twórczość niepozorna na barykadzie codzienności” [Iconspicuous Writing and Everyday Life] Inga Iwasiów points out that this term turns out to be particularly useful in description of the fields of art that for any reason were passed over or underestimated in the history of literature.

Two following parts of this book contain texts that reflect on the category of “inconspicuousness” by researching poetry and prose, mainly autobiographical. There are several female and male authors who remain in the shadow of more famous – although not necessarily outstanding – artists, like Irena Tuwim described in the article “Siostra Szekspira, czyli Irena Tuwim” [Irena Tuwim: Shakespeare’s Sister] by Agata Zawiszewska; Barbara Czerwijowska in “Barbara Czerwijowska – siostra znanej siostry i poetka nieusłyszana” [Barbara Czerwijowska: The Sister of the Famous Sister and Poetess Inaudible] by Angelika Poppa; or Piotr

Szewc in “Twórczość niepozorna i nowa fenomenologia. O wierszach Piotra Szewca” [Iconspicuous Writing and The New Phenomenology. On Poems of Piotr Szewc] by Tomasz Mizerkiewicz. Thanks to close reading of their texts it is possible to show the value of poetry, which – although different from the mainstream achievements of the interwar period or modern literature – is a crucial component of literary history. Inconspicuousness may be also a power for an artist who intentionally draws on everyday life, uses unspectacular structures or shows the world from the surprising perspective of creatures who are lower in the hierarchy of living than humans. Such seemingly simple poems are interpreted by Joanna Grądziel-Wójcik in her “Niepozorność wierszy Wisławy Szymborskiej” [Inconspicuousness of Wisława Szymborska’s Poems].

The search for inconspicuousness in prose resulted in several articles presenting sometimes forgotten female writers, the authors of autobiographical narratives which are unfairly disregarded, although they testify to the unity of female experience which is partly independent from the geographical region or changing history. This book contains a mosaic of seemingly inconspicuous texts that touch upon women’s psyche and analyse the determinates of fate. What is more, they are also engaging artistically – for example writings of Maria Bunin-Kasprowicz (brought out of shade by Tatiana Czerska in the article “Mieć własną, nie narzuconą mi duszę. O Marii Bunin-Kasprowiczowej i jej twórczości pozornie niepozornej” [To Have Soul of My Own, Not Dictated. On Maria Bunin-Kasprowiczowa and her Seemingly Inconspicuous Writing]), stormy correspondence between Zofia Nałkowska and Karol Irzykowski (presented by Sylwia Panek in her “Gesty nie tylko niepozorne. Irzykowski – Nałkowska” [Not Only Inconspicuous Gestures. Irzykowski – Nałkowska]), the journal and letters of Eda Ostrowska (discussed by Edyta Sołtys-Lewandowska in “Edy Ostrowskiej dziennik niepozorny. “Oto stoję przed tobą w deszczu ciała” w świetle niepublikowanych listów” [The Inconspicuous Journal of Eda Ostrowska. “Here I Stand, All In Rain” in the Context of Her Unpublished Letters); autobiographical narratives of Elżbieta Czyżewska (analyzed by Bożena Karwowska in “Elżbieta Czyżewska po obu stronach Atlantyku, czyli ukradziona autobiograficzna narracja” [Elżbieta Czyżewska on the Both Sides of the Atlantic, or, The Stolen Narrative]); prose of Barbara Czałczyńska (reread

by Magdalena Bednarek in "Nic, które łączy kobiety. O prozie Barbary Czałczyńskiej" [The Nothing That Joins Women. On Prose of Barbara Czałczyńska]); or the testimony to the history of displaced people who migrated to Lubusz Land after the World War II contained in novels written by Irena Dowgielewicz (noticed and appreciated by Ksymena Filipowicz-Tokarska in her "Recepcja krytycznoliteracka twórczości Ireny Dowgielewicz" [The Critical Reception of Irena Dowgielewicz's Writings]). Hanna Gosk (the author of the article "Niepozorna proza krytyka. Studium jednego przypadku" [The Inconspicuous Prose of a Critic. Case study]) plays with the reader to identify the seemingly inconspicuous elements in the story of a young Jew fascinated by classical culture who assimilated into the Polish society at the beginning of the 20th century and described Polish as well as Jewish inhabitants of his home town in East Galicia. Gosk discloses his name only in the last paragraph of the article, thus showing the aspects of his outstanding personality commonly passed over by literary critics.

The act of restoring or granting meaning to the unconspicuous was also an impulse to reasearch female characters from children and young adults books in the interwar literature, Enlightment comedies or local popular culture. Józef Pokrzywniak in his article "Krasicki i kobiety" [Krasicki and Women] shows the author of "Monachomachia" from the perspective of his relations with women. His correspondence proves that he had a good relationship with mother and cared for his sister-in-law, what is clearly reflected in his comedies, satires and novels criticising human flaws and showing modern virtues. He writes friendly not only about sagacious maids, perfect house wives, good-natured wives and mothers but also independent women in charge of their fate and possessions. In the age of misogyny such a perspective was fairly rare. In the part of this book dominated by women, apart from female Sarmatians from Krasicki's comedies, on the one hand there are naughty girls similar to Pippi Longstocking or Alice in Wonderland who rebel against absurdity and strongly demand their rights, but on the other endearing young ladies who never break rules and always fit into the patriarchal world. Bogumiła Kaniewska tells about the consequences of keeping company with them in children literature in her article "Alicja i inne… O niegrzecznych bohaterkach literatury dziecięcej" [Alice and Others… The Naughty Girls of Children Literature]. The corresponding text by

Agnieszka Kwiatkowska „Dziewczynki mają głos, czyli kto mówi w poezji dla dzieci?” [Girls Speak, or, Who Speaks in Poetry for Children?] is dedicated to the construction of speaker in the poetry for the youngest readers. The collection of female characters is complemented by the model of the New Woman who cannot resign herself to the traditional role of wife and mother, rebels against conventions and tries to update the institution of marriage, discussed in the text by Marta Wiatrzyk-Iwaniec “O Nowej Kobiecie w mniej znanej prozie międzywojennej” [New Woman in the Less Known Interwar Prose].

Themes and motives long regarded as inconspicuous after close research often reveal their interesting history, while characters that used to be passed over turn out to be creative and inspirational. An important place in women’s writing belongs to animals: inconspicuous companions of human life. The motif of animal death described by Arleta Galant in her “Polowania i linienia. Śmierć zwierząt w wybranej prozie kobiet” [Huntings and Sheddings. Animal Death in Women’s Prose], Doris Lessing’s cats presented by Agnieszka Gajewska in “Koty Doris Lessing” [Doris Lessing’s Cats] or the animal perspective on the world in the poetry of Elżbieta Szemplińska discussed by Olga Soporowska-Wojtczak in “Wiersze o pieskach i kotkach, czyli koncepcja bytu Elżbiety Szemplińskiej” [Poems About Cats and Dogs, or, Elżbieta Szemplińska and Her Conception of Existence] offer an unusual way of perceiving the world. This kind of writing, which is full of interspecies empathy and reveals sensitivity to the pain of weaker creatures, became of interest to feminist criticism and ecocriticism. It is yet another attempt to challenge the anthropocentric order. However, articles in this part of the book seem to discuss animals, but in fact they touch upon much more common and basic matters, reveal „conceptions of existence” of given authors or, like in “Małe muchy – duże sprawy. (Owad jako przedmiot literaturoznawczy)” [Small flies, big matters. (Insect as an object of literary criticism)] by Paweł Graf, turn out to be a case study for literary criticism. The universally unpopular and disregarded fly is in fact semantically vital and has its own place in literature.

The diversity of texts analysed in this book and the variety of chosen interpretations prove once again that the full examination of the world is impossible (even potentially), just like full reading which would consider all the meanings, aspects and contexts of the literary work. The

additional contexts and possibilities of reading become particularly visible in translation. The question of the creative input of translator is discussed in the article “Nieważne kto urodził, ważne kto wychowa” [Birth Doesn’t Matter, it is the Upbringing That Counts] by Inez Okulska.

The last two articles in this book only seem to be light and trivial. In “Kalisz w piosence – od Juliana Tuwima do Rafała Bryndala” [Kalisz in Songs – from Julian Tuwim to Rafał Bryndal] Piotr Łuszczykiewicz analyzes the image of Kalisz in songs of various authors and stresses the wide range of impact as well as the cultural role of this genre. The text “Motyw niepozorny: narty w literaturze i kulturze polskiej do 1939 r.” [Inconspicuous Motif: Skis in Polish Literature and Culture Before 1939] is dedicated to the search for motives related to skiing in the literature of the interwar period. Its topic refers to the hobby of Prof. Ewa Kraskowska to whom this book is dedicated.

Translated by Anna Rogulska

Indeks

Dystrybucja:

motyleksiazkowe.pl Beata Motyl
Zwrotnicza 6
01-219 Warszawa
tel.(22) 632 83 74, 728 977 801

e-mail dystrybucja@motyleksiazkowe.pl
www.motyleksiazkowe.pl

Zapraszamy do księgarni internetowej Wydawnictwa Pasaże:

Wydawnictwo Pasaże

ul. Kunegundy 34/20
33-300 Nowy Sącz

www.pasaze.com.pl
e-mail: biuro@pasaze.com.pl